

كلمة أولى

غدا كل عدد يصدر من مجلة "الحياة الثقافية" يحظى بتفاعل اعلامي واسع في تونس وكذلك من قبل بعض المنابر الصحفية المهيجرة. وبعد أن كانت الأعداد الأولى من هذه السلسلة تلقى نوعا من المساندة الاعلامية المتمثلة في الحرص على الإخبار بصدور الأعداد واستعراض المحتوى، بدأنا نشهد في الفترة الأخيرة ارتفاع التفاعل إلى مستوى النظر في المادة وقراءتها ونقاش أصحابها وهيئة التحرير التي أجازت نشرها. وهذا كله يضيف جدية على عمل الجميع، ويجعلنا في هذه المجلة نتجه أكثر إلى نقاط القوة فنطورها وإلى نقاط الضعف فنقلص منها.

إن مجلة "الحياة الثقافية" ليست فضاء اعلاميا ثقافيا، ولكنها منبر للنصوص الفكرية والابداعية يحاول أن يكون رصينا وجادا ومفتوحا على تطويعات الابداع واندفاعاته، لذلك فإن المجلة لا تنتج النصوص التي تنشرها، ولكنها تحاول إثارة الحماس لدى الباحثين والكتاب لكي يشاركوا بمساهماتهم وتحاول أن تنشر من تلك المساهمات ما يتوفر على الشروط المعقولة للكتابة كلما ندرت النصوص الكبيرة والمبدعة (والابداع قليل في كل عصر ومصر!) وفي جميع الأحوال، فإن هذه المجلة تحرص على تقديم أفضل ما وصل إليه النص عندنا، وحتى يزداد ذلك النص متانة ووثوقا فإن فرائده ومحاورته والانتباه إلى ما توفق إليه وما أخفق فيه هو وحده الكفيل بتطوير تجربة الكتابة عندنا، وهذا طبعاً من دور القراء المدعويين إلى مزيد التفاعل النقدي مع ما تنشره مجلاتهم "الحياة الثقافية".

وعلى سبيل التشجيع والتنبه بهذا النوع من التفاعل تنشر المجلة بداية من هذا العدد مختارات من القراءات الصادرة بالصحف والمجلات التونسية حول ما تقدمه من مادة فكرية وابداعية متنوعة كما انها تدعو المهتمين الى موافاتها بقراءاتهم النقدية لما تنشره المجلة من نصوص، عسانا بذلك نتوفق جميعا الى مزيد من صقل النص الفكري والابداعي ليكون أكثر متانة واقتناعا وابداعا.

هيئة التحرير

هوية العقل والتقدم

الطاهر بن قيزة *

والفلسفة التحليلية والوضعية المنطقية وغير ذلك من أشكال التفكير تتناول على أساس أنها ما خلف الفلسفة خلافة تعبر عن مرحلة فكرية جديدة تقطع نهائيا مع نمط التفكير الفلسفي التقليدي.

لم يكن الإجهاز على العقل مقرونا دائما «بالنوايا الطبية». لذلك فلا غرو أن يختلط الحابل بالنابل ويصبح العقل في حقيقته وجها من وجوه الإلهاد والزندقة فيجري على المنكرين اليوم ما جرى بالأمس على ابن سينا والفرايبي وابن رشد من

غربة وإيهام.

إن المواقف الأيديولوجية التي تدين العقلانية لا تنفي مع ذلك التقدم بل تدعي النهضة، ولكن بعيدا عما يضعه العقل من قواعد ومناهج ومواضعات. وهذا أمر يستوقنا للتفكير في العلاقة الحقيقية التي يمكن أن تربط بين العقل والتقدم. خاصة حين نجد أن دعاة النهضة المزعومة، يفصلون بين «تقدم مباه» وآخر «محضور» مثل زعيمهم تماما وجود أفكار «أصلية» وأخرى «مستوردة».

يبرز لنا التفكير في علاقة العقل بالتقدم حقيقة أولية مفادها أن التقدم محايد للعقل وضروري لوجوده إذ لا تتحقق هوية العقل إلا من خلال تطوير قدرته على الفهم المتمثل في الربط المنطقي والتحليل والتركيب (3). إن العقل يفهم، بمعنى أنه يطور قدرته على فتح طبقات الواقع وفك رموزه وتثبيت معالمه. (4)

زد على ذلك، فاهتمام الفلاسفة بمسألة التقدم لم يكن أبدا منفصلا عن هواجس الفلسفة الأساسية مثل «تقدم العقلانية» أو «تقدم الأخلاقية» أو كذلك «التقدم العلمي» وهي مسائل تمتع للعقل اعتبارا ووزنا. وهو اعتبار تدفع لـ رأينا العقل يتفتح على عالم التجربة ويخرج من قوقعة التصورات الميتافيزيقية المغلقة مكتسحا عالم الممكنات الأرحب. لقد مكّن هذا الانفتاح العقل من استعادة جانب كبير من مواقع قوية في البحوث النظرية والفلسفية والعلمية.

وبالفعل، فإن التقدم ذاته يفترض العقل، لأن العقل وحده قادر على منح التقدم معنى. زد على ذلك، فإن مظهر التقدم الأكثر تداولاً، أعني التقدم العلمي



يتعرض العقل اليوم

إلى هجمات وانتقادات

متعددة الأطراف والنوايا منها

الفكري ومنها الأيديولوجي

والعقدي ومنها كذلك الفلسفي.

الأمر الذي جعل عصرنا يحتفل

«باحتضار العقل» (1) وتشتت

وحدة الصفاء التي دافع عنها

الفلاسفة قرونا طويلة.

إن العقل الذي كان حليمة

الصراع والسجال قد غدا اليوم

المرمي المفضل للفك والإجهاز

خصوصا بعدما أصبحت مسألة

«موت الفلاسفة» من مسائل

التفكير الفلسفي الراهن القليلة

المتبقية (2) وأضحت

الإبيستمولوجيا والأركيولوجيا

المعرفية والمذهب التقابلي

هوية العقل عند ليبنتز:

يعتبر ليبنتز عالما من أهم أعلام العقلانية الكلاسيكية وهو مثل جميع فلاسفة القرن السابع عشر يؤمن بثبات العقل ومساواته لمبادئه. فملاحم العقل الإنساني لا تختلف في نهاية المطاف عن ملاحم العقل الإلهي. وقد طوّر ليبنتز ما يمكن تسميته بعد أورتيقا أي فاسي «بفلسفة مبادئ» (7) وهو لا ينطلق في تأملاته الفلسفية والعلمية من التجربة كما هو سائر عند التجريبيين بل هو يبنى آراءه ونظرياته على ما يضعه من مبادئ عقلية تمثل المرجع الأساسي لمجمل بحوثه وإبداعاته. ورغم تنوع ليبنتز للمبادئ وتطويره لها مثل مبدأ الهوية، ومبدأ عدم التناقض ومبدأ الاتصال ومبدأ الاختلاف ومبدأ الأفضل ومبدأ الاقتصاد الخ... نجده يؤكد بشكل خاص في كثير من المواقع على مبادئ رئيسيين يتخلل منط عنائته وسر منهجه. يقول: «تأسس استدلالنا على مبادئ هامين ما مبدأ عدم التناقض (...) ومبدأ العلة الكافية وهو مبدأ تعتبر بموجبه أنه لا يمكن لأي حدث أن يكون صحيحا، أو موجودا دون أن تكون هناك علة كافية تبين أن الأشياء توجد على ذلك النحو وليس على نحو آخر...» (8). فإليه لا يفعل شيئا عشا لأن إرادته محكومة «بمبدأ الأفضل». إنه لا يسعى للوجود إلا ما كان أفضل يمكن تحقيقه في سياق سلسلة يؤدي تغيير أي جزء بسيط فيها إلى قلب وجه هذا العالم ليوكلي القهقري نحو العدم وليفسد كل ما في الكون من تناسق وتناسب. فالعالم كتلة متلاحمة الأطراف. وليبتز لا يقر بوجود الخلاء. إن كل شيء عنده يعتبر من بعضه الآخر. فكل جوهر، أو «ذرة روحية»، كما يقول الفيلسوف هانوفر، تعتبر بوجودها عن العالم وعن الله، هي مرآة العالم وشكل من أشكاله (9) لذلك فكل ذات تحمل في طبيعتها صدى سلسلة كل الأحداث التي تجري في الكون بشكل لا متناه. لكن الذات تتضمن كذلك كل ما يحدث لها في مستقبلها القريب والبعيد. يوضح ليبنتز هذا الرأي بقوله «يتضمن مفهوم ذات آدم كل ما سوف يحدث له، وإني بهذا القول لا أريد أن أقول شيئا آخر، عدى ما يفهمه الفلاسفة بقولهم "Pre-dicatuminesse subjecto Vere propositionis" (10) إن الذات باعتبار أنها جوهر لا توجد عشا، إذ هي قبل أن توجد، تطمح إلى الوجود. ذلك يعني أن الجوهر بما هو ممكن في الممكنات يتضمن طموح الوجود.

"Omne possibile exigit existere" (11)

إن الجواهر لا توجد حيث لا لأنها كانت ممكنة والمرور من الممكن إلى الواقع يفترض حالة وسطى هي

والثقة، يفترض معقولة ما يتصهر فيها ويعبر عنها (5). وما منتجات العلم وتكنولوجياه سوى «نظريات مجسمة» كما أوضح ذلك باشلار في كتابه «تكوين الروح العلمي»، فهل يعني ذلك أن هوية التقدم ومعناه الأصلي يفترضان العقل والمعقولة؟

بعبارة أخرى، هل أن التقدم «معقول» أم أن «هوية العقل» هي التي تفرض على العكس من ذلك التقدم؟ إن التقدم من حيث طبيعته تغير متصل ولا متناه. ذلك لأن التوقف يتنافى والتقدم. لهذا الأمر يستحيل علينا معرفة التقدم لأننا لا نعرف حقا إلا ما تم وانفصل وما ولى وانصرف. إننا لا نقدر في الواقع سوى على توقع التقدم، وعلى تصوّره والتنبؤ به. فالتقدم ممكن لأن وجوده غير متناقض. ولكن ليس من طبيعة التقدم أن يكون ضروريا لأن ضرورة التقدم تعني اكتماله ومعرفتنا له مما يجعلنا قادرين على صياغة القاعدة الكلية التي يسير عليها، ولكن أمر التقدم ليس كذلك، لذلك يصحح ماريون في مقاله عن «أشكال التقدم»: «إن التقدم عرضي في جوهره لذلك فهو لا يصلح أن يكون موضوع علم» (6). ولكن هل يعني كل هذا أن التقدم لا يحتمل أية معقولة؟

بلى، يبدو أن عرضية التقدم لا تنفي عنه المعقولة نفيًا تاما. وقد كان لأرسطو موقف من القضايا التي تختل الأعداء والذرين جعل «الجدل» أداة الفحص الثابتة فيما هو قريب من الرأي الشائع وما ثبت أن معقوليته ضعيفة. هذا من ناحية، ولا ينبغي أن يغيب عنا، من ناحية ثانية أن مسألة التقدم قد ارتبطت ارتباطا وثيقا بأشكال ميز الفكر الأرسطي بل وكل الفكر الفلسفي والعلمي. وهو إشكال الحركة وكل ما يفترضه قبول الحركة من مفاهيم مثل القوة والفعل والامتداد والفضالة والإمكان والضرورة. لذلك فإن معضلة التقدم لا تنفصل عن حقيقة الأمر عن معضلة الحركة بشكل يجعل معقولة التقدم تطرح نفس الصعوبة والعوائق التي تطرحها معقولة الحركة.

ولكن، كيف يمكن فهم ضرورة ارتباط التقدم بالعقل؟ وهل يقتضي العقل التقدم؟

للإجابة عن السؤال أفرح نطمين من الإجابة بتقديم تصورين متباينين لهوية العقل وعلاقته بالتقدم. الأول يؤمن أن تقدم العقل والعقلانية إن هو إلا تلميع وجلاء لهويته وهو موقف الفيلسوف الألماني ليبنتز والثاني يرى أن تقدم العقل وإعادة بنائه لذاته يجعل العقلانية هشة وعرضية تماما كعشائنة التقدم وعرضيته وهو الموقف الذي يدافع عنه الفيلسوف الفرنسي باشلار.

فالعالم الأكثر اكتمالا هو العالم القابل للاكتمال بشكل لا متناه وهو العالم الذي يدمج في طبيعته الخاصة تطوراً لا متناهياً، فليبيتز يخضع التطور للنظام كما يخضع الوجود للمعالية ذلك لأن التقدم لا يكون إلا بالنظام بل قل إن التقدم الحقيقي هو تقدم النظام الذي هو نظام العقل وتناسقه ونظام الأنوار والثقافة والأخلاق.

يقول ليبيتز «... وحتى تضيق لجمال ولاكتمال الخلق الإلهي العالمي كان لزاماً علينا أن نعترف بوجود تقدم أبدي ولامتناه بشكل مطلق يخص كل الكون. الأمر الذي يجعله يتقدم دائماً نحو حضارة أكبر» (18).

لا يظهر التقدم إذن، على أنه انتقال من عالم الأرض إلى عالم السماء بل من حيث أنه تطور تاريخي يقتضي الشروع في نمط جديد من التفكير. لذلك تبهو فلسفة ليبيتز بحث رائدة «فكر التقدم» الذي سوف يصبح عنوان فلسفة التاريخ في القرن التاسع عشر. فليبيتز لا يفضل - بحكم «مبدأ الاتصال» - بين التطور الحضاري والتقدم الطبيعي. (19) على فلسفة التاريخ فقط، أن تعمل على إبراز حلقات الوصل بين السلسلتين - وعلى كل حال، فإن الله ضامن لثبات الحقائق الأبدية ولهوية العقل والأخلاق كما أنه ضامن للتقدم الذي هو تلخيص لما كان وجوده نظري (virtuel) فالتطور تحليل وتفسير لا اكتشاف للثبات. وليس الخلق ذاته سوى استحضار (actualisation) لأحسن سلسلة من السلسلات التي تصورها الله والتي يزخر بها عقله.

إن العقلانية الليبيتزية تقدم لنا عقلاً هويته متمثلة في قدرته على الحكم والتنظيم إلى درجة أن ليبيتز لا يرى أن للزمان والمكان وجوداً مستقلاً وهوية خاصة إذ ليس في نظره سوى نظام الأشياء وتناسقها. (20)

إن العقلانية مثل تلك التي يقدمها ليبيتز، وهي تدافع عن هوية العقل ومبادئه ميّنة أن التقدم ما هو إلا «مضمّر» العقل ومفترضه، يمكن أن نطلق عليها اليوم ما اعتبره باشلار «عقلانية المبدء» (21) لأنها تودع طموحها في المبادئ التي تضعها مسبقاً والتي، وإن كانت مصدر ثرائها فهي تمثل رغم ذلك سبب انحياسها وعائق انفتاحها. لهذا الأمر يحق لنا أن نتساءل: ما عسى أن تكون فلسفة ليبيتز الذي كان معجباً بتجارب لوييهوك (leewenhook) (22) ومجادلا لنيوتن وقاسندي وديكارت، أقول ما عسى أن يكون تصور ليبيتز لهوية العقل لو كان لفيلسوفنا رصيد معرفي مختلف عن ذلك الذي كان رصيده؟ الأمر الذي يجعلنا نفترض أن مفهوم العقل أو مفهوم التقدم مفهومان لا يجوز عزلهما عن الثقافة السائدة بشكل عام وعن الثقافة العلمية بشكل خاص.

حالة الإتفاق الممكن «la composibilité»، تماماً مثلما يفترض العيش التعايش. فالكانن الواقع يستمد واقعيته من التعدد إذ الواحد لا يكون بلا كسرة، وكل «ذرة روحية» تختزل في قرار نفسها انطباعاً عن العالم بأسره. لذلك يمكن أن نعبر عن «الذرة الروحية» بمعادلة رياضية من نوع $A = 1$. وهي مطابقة للمعادلة الرياضية الأخرى التي تكتب: $A = B + C$... أ. وبالطبع فإن أ ب والـ ج والـ د ... الخ مضمرة في الذات أ. (12)

لكن الله لا يبحث للوجود أي كائن كان أو أي عالم كان، إنه يختار من بين مجموع العوالم الممكنة التي يتصورها ذهنه عالماً واحداً تقرر إرادته تحويله من الممكن إلى الواقع. هذا القرار الإلهي ليس أبداً اعتباطياً بل هو عقلائي تماماً.

يقول ليبيتز: «الإيمان أن الله يقوم بفعل في شيء ما دون أن يكون لفعله أية علة (raison) تحدد إرادته، أمر علاوة على أنه غير ممكن فإنه يتم عن إحساس قليل التطابق مع عظمته. لنفترض مثلاً أنه كان على الله أن يختار بين أ و ب، وإنه أخذ أ دون أن يوجد أي سبب يجعله يفضل أ على ب. إن أبسط ما يقال هو أن هذا الأمر ليس مدعاة للثبات. لأن كل شيء يتوجب أن يكون مؤسساً على بعض الأسباب (raison) التي لا أجد لها هائناً أي وجود افتراضي، وعلى النقيض من ذلك يأتي القرآن على لا يفضل شيئاً لا يستحق منا إجلالاً وتعظيلاً» (13) لذلك فإن ليبيتز ينتقد بشدة الصورة الديكارتية التي تقدم الله على أنه كائن ذو إرادة لا يحكمها أي منطق، الأمر الذي يجعلنا نتصور الله كما لو كان حاكماً «ذا سلطان مستبد». إن الله في نظر ليبيتز عقل وهو علة كل ما في هذا الوجود لذلك «فكل ما ليست له علة لا يوجد» (15) إذ «فكر الله مصدر الجواهر، وإرادته مصدر المجوهرات» (16) ذلك يعني أن كل الكائنات بأشواطها، لا تحصل في ذاتها علة وجودها، وسبب انتظامها وغاية تناسقها، ومعقوليّة تجليها، لأن الله يمثل الغاية القصوى والحد الأعظم والعلة الكافية la raison suffisante لكل ما يوجد (17).

إن العالم الذي يتحرك من الممكن إلى الواقع والذي هو عالماً نحن، يتميز بصفة هامة تبرز اصطفاً الباري له، هي كونه «أحسن العوالم الممكنة». فالحسن ارتقاء وعالماً ليس حسناً وحسب بل هو «أحسن» ما يمكن من العوالم. وهو أحسنها، لأنه أكثرها نظاماً وتفضيلاً، أي أنه أعظمها تناسقاً وأقلها تناقضاً.

إن أحسن العوالم عند ليبيتز، هو العالم الأقدر على التحسين، أي أنه أقدر العوالم على دمج التقدم باعتبار أنه تطور لا متناه.

العقل والعلم والتقدم عند باشلار:

تمثل فلسفة باشلار نقداً لأدعا لما سميناه «عقلانية المبدء». كيف ذلك؟

يؤازر باشلار بين العقل والعلم. فحركة العلم، وإعادة تنظيمه وتجديده لذاته هي نفسها حركة العقل وإعادة بنائه وتجديده لذاته أيضاً. فعلم الحساب ليس مؤسسا على العقل، لكن نظرية العقل مؤسسة على علم الحساب. فقبل أن أتعلّم العدّ، لم أكن أعرف أبداً ما هو العقل. وبشكل عام، على العقل أن يخضع لشروط المعرفة، وعليه أن يخلق بنفسه بنية تقابل بنية المعرفة» (23)

إن مثل هذا القول يبيّن بجلاء كيف يقلب باشلار قلباً كلياً العلاقة الانشائية بين العقل والعلم. فهو لا يذهب مذهب ديكرت القاضي بوجوب دعامة العناية الإلهية لحفظ مبادئ العقل من الزعزعة والحفالت الأبدية وهو لا يذهب مذهب كاسط القائل بوحدة قواعد الفهم. يؤسس باشلار العقل على الأكسومية العلمية التي هي بناء عقلي متين، بمعنى أنه حتمي ومنظم ولكنه ظرفي دائماً وهو ظرفي بتعلقه دائماً بقابل قائم للتجديد. (24)

إن تناسب العقل مع العلم يميز لباشلار القول أن حركة العلم سامي إلا حركة العقل. وهو يقول في هذا الصدد: «إن للعقل طامعا، ونحن نشوه هذا الطامع لو فصلناه عن الحركة التي تحييه». (25) هذا يعني أن فيلسوفنا لا يرى مثل ما عهدنا ذلك عند الفلاسفة التقليديين أن للعقل بنية فطرية أو ما قبلية موزعة بالتساوي على كل الناس. ليس العقل الباشلاري عقلا مكوناً (une raison formée) بل هو عقل يحدد تكوينه (une raison reformée). إنه عقل يرد الفعل ويتشكل ضد العقل المكون وضد تصوراته القديمة. إن العقل، بهذا المعنى، يرفض البسيط (26) وينقلب على كل فكرة ما قبلية. يحدثنا باشلار عن عقل مشاكس ومجادل لكل المعارف التي يتتبعها. وهو عند تفكيره لأفكاره الجديدة يكون بلا بنية، فحينه أن ينطبق على تجربة جديدة حتى يعيد النظر في بنيته القديمة. لذلك يقول باشلار: «البسط مشاكل التجربة العلمية تعيد لنا دائماً نفس الدرس الفلسفي: إن فهم ظاهرة جديدة لا يكون بمجرد ربطها بمعرفة مكتسبة بل بإعادة تنظيم مبادئ المعرفة نفسها» (27)

مجمّل القول أن النظرية التي تقول بوجود عقل ذي بنية

لا يظهر التقدم على أنه انتقال من عالم الأرض إلى عالم السماء بل من هيبة أنه تطور تاريخي يقتضي الترويح في نمط جديد من التفكير.

ثابتة ومطلقة تمثّل في نظر باشلار «فلسفة بالية» (phi-losophie périmée) (28) إذ العقلانية التي تعرض عقلا مكوناً «فلسفة كسولة» (29) لا تعمل، بمعنى أنها لا تخاطر بنفسها ولا تهتّز ولا تنقسم. فلو كان للعقل وظيفة كان لزاماً علينا - لو شئنا معرفتها - أن نتبع هذه الوظيفة في حالة عملها وفي حالة عطلتها، لذلك لا يجوز القول أن الإنسان عقلا، ثم إنه يحسن استعماله بل الأجدر بنا أن نقول أن العقل تطبيق وممارسة. إذ ليس للعقل وظيفة بقدر ما أن العقل نفسه وظيفة. وكه هذه الوظيفة هو التعلّم «فالعلم يعلم العقل». (30) ينتج عن ذلك أن العقلانية ليست مجرد شعار يرفع مقابل شعار آخر وعنواناً لموقف مغاير لمواقف أخرى. إن العقلانية التزام (31) وبحث. على العقلاني أن يبحث وينقب عن فرص ترويح استدلاله وأن يجابه فكره مع ما تملّيه عليه التجربة تنقيها عن إحداث علمي جديد. لذلك فإن إحداثات العلم تجسم إحداثات العقل نفسه. يقول باشلار في هذا الصدد: «إن الثقافة العلمية سلّم تجارب جديدة وجب علينا اعتبارها بما هي إحداث العقل ذاته» (32) وتاريخ العلم بهذه المعنى زاحر بإحداثات العقل. ثورات العلم حيثّد تجسيم لثورات العقل وطفراته. لذا فإن التطور العلمي من النسبية إلى الميكانيكا الكوانتية إلى الميكانيكا

ايبستيمية إلى أخرى. في حين أن ليبنتز يقرّ تبعاً لمبدء الهوية أن التطور هو إلا تحليل واجزاء لمضمحل الأشياء ولما كان وجوده نظري قبل أن يصبح فعلياً. بهذا المعنى، فإن تطور معرفة ما يعني انتعاش ممكن من الممكنات. حتى أن ليبنتز يذهب إلى حد القول إن البرهنة على نظرية ما تعني إثبات استقامتها في نظر العقل بما هي ممكن من الممكنات العقلية أي خلاها من التناقض. ذلك هو المعنى الأصلي للحقيقة بما هي نظرية منطقية ذات صلاحية عقلية لأنها خاصعة لمبدء عدم التناقض وهو مبدأ لا يمثل في نظر ليبنتز سوى الوجه الآخر لمبدء الهوية. لذلك فإن كان للعقل هوية. فهي مشتملة في اعتماده على مبدأ الهوية ومبدأ العلة الكافية وهما مبدأان يفتحان أمامنا عالم الممكنات التي علينا أن نتخبط منها ما هو جدير بتحقيق تطور يحفظنا من الانحطاط والجهالة.

2 - يبدو من جهة أخرى أن هناك اختلافاً كبيراً بين فلسفة ليبنتز وفلسفة باشلار. يعتمد باشلار إلى تصنيفه لفصل موقفه عن الفلسفة الكلاسيكية. فليبتز يبقى في نظر باشلار، فيلسوف «التربية الأولى» أي مفكراً ظلت فلسفته ورغم تفرعها في سياق «الحدث الايستيمولوجي» النيوتوني بكل ما صاحب ايبستيمية عصره من مضوابط وحدود وانحسارات، في حين أن باشلار يعتبر نفسه فيلسوف «التربية الثانية»، إذ أنه حاول استطاق العلم الانشائي الحديث مسجلاً معالم الروح العلمي الجديد الذي حقق طفرة نوعية في طريقة اعتبار العقل والتجربة والعلاقة بينهما. وهذا تقدم لا بدّ على الفلسفة أن تدركه وتبرز معالمه وتحلق اخلاقيته وقيمه. وهنا بالذات يطرح باشلار مسألة تبدو على غاية قصوى من الأهمية، وهي مسألة تستحق وحدها بحثاً منفرداً، وستكتفي هاهنا بمجرد الإشارة: «كيف يمكن للعلم أن يتطور؟». إن الإجابة عن هذا السؤال تفرض الإجابة عن سؤال آخر على الأقل، وهو سؤال ذو طابع ايبستيمولوجي - تاريخي: «كيف تطور العلم فعلاً؟»

أن ممكن العلم لا يتفصل أبداً عن واقعته. ولسؤال باشلار «كيف يمكن للعلم أن يتطور؟» أو «كيف أمكن للعلم أن يتطور؟» - والسؤالان وجهان لعملة واحدة - جواب مفاده أن قدرة العلماء على تطوير علومهم، كل في مجال اختصاصه، رهين إيمانهم بما يسميه باشلار «بالقيم الايستيمولوجية» (38) وهي قيم مرتبطة ارتباطاً عضوياً بنشاط العلم وحركيته، بحيث لا يجوز اعتبار «القيم الايستيمولوجية» بما هي قيم مطلقة وثابتة الخصائص والمعامل. بل يجدر بنا على العكس من ذلك، الانتباه إلى ما في هذه «القيم الايستيمولوجية» من تغير وتجدد. وهو تجدّد

الموجبة يمثل حصيلة تطور العقل ومجمل اتجاّزاته. يفسّر باشلار هذا الرأي بقوله: «إن كل أحداث علمي يستوجب في الحقيقة مراجعة كلية للعقل المكون والعقل المتعود. فعادات العقل قد تلعب دوراً سلبياً فتتصحح العائق الحائل دون استيعاب نظرية جديدة أو تجربة جديدة» (33) لذلك يؤكد باشلار على أن العقل العلمي «في حالة ييداغوجيا دالة» أي أنه في حالة مراجعة مسترسلة لمواقفه ومبادئه. (34) بلع باشلار هذه الفكرة في مقال عنوانه «ايبستيمولوجيا العقل» فيقول إن طبيعة العقل تظهر من خلال وظيفتين أساسيتين:

- 1 - وظيفة اختراع تبرز طابع العقل الهجومي. يجدر بنا وضعها تحت عنوان «العقل الجدالي»
 - 2 - وظيفة مراقبة تبرز عمل العقل الدفاعي ويمكن تسميتها باسم «العقل الهندسي» (35).
- يبدو جلياً أن باشلار يعتمد في إبرازه لمهام العقل على التمييز الكانطي بين «العقل الجدالي» و«العقل الهندسي» غير أنه يؤكد على اختلاف مع كانط في مسألة تصنيف هاتين الوظيفتين. فكأنما يرى أن الصدارة تولد «فن الانسياق» أو «العقل الهندسي» لأن الجدال لا يجوز في مجال العقل الخالص. «فلا وجود لأي جدال في مجال العقل الخالص... المتصارعون لا يصارعون لتسوية ظواهرهم» (36)

أما باشلار فهو على نقيض كانط يرى أنه على المحجج الجدالية أن تأخذ الصدارة... فالعقل الجدالي هو الذي يخترع وهو الذي يتكون ويتعلم، وليس التعلم أمراً هنا لأننا نتعلم «انما ضد شيء ما». ذلك لأن المعرفة العلمية ليست أبداً مباشرة ودسمة كما هو شأن الرأي الشائع. أن العلم يقوم على مراجعة الواضح والمعروف، إذ العلم بحث عن مجهول المعروف. لذلك يقول باشلار: «عندما يتقدم العقل للفكر العلمي، لا يكون أبداً شاباً إنما هو شيخ هرم، عمره عمر أفكاره المسبقة». (37)

ماذا استشفّ من كل هذا؟

- 1 - إن باشلار يتفق مع ليبنتز في اعتبار التقدم ظاهرة أساسية مميزة للعقل وهو أمر تقتضيه طبيعته. فالعقل يتطور بتطور معارفه وعلومه. غير أن باشلار يؤكد في هذا الصدد أن تاريخ هذا التطور العلمي / العقلي يمر بطفرات وقطائع ناجمة عن اهتزازات العلم التي لم يعرف ليبنتز منها سوى الثورة الكوبرنيكية. فباشلار يرى التطور على أنه انقلاب وانفصال وظيفية تظهر من خلال التحسّك من مرحلة



باختصار، تمثل المبادئ الفلسفية التي يبنى عليها ليبنز فلسفته والتي قوامها إيمانه بوحدة العقل وأزلية بنته في نظر باشلار «قيما اعتقادية» في حين أنه يرى أن التخليص من هذا النوع من القيم يجعلنا أقدر على ولوج عالم إمكانات «المدينة العلمية» (42) التي هي مجال الحوار العلمي، ومجال التعلم والتعليم ومجال مراجعة التابع للشيخ والتلميذ للأستاذ والمبادئ للقابع والعقل المكون للعقل المكون. يبدو إذن أن قيم العقل غير منفصلة عن عمله وانفتاحه، وإن كانت له هوية، فهي تظهر من خلال قدرته على تغيير مبادئه وتجديد مواقفه وتشوير معتقدهاته. لذلك لا يجوز الفصل بين قيم الحداثة وحدثة القيم. كما يبدو من العسير فهم تقدم العقل بعيدا عن معقوليّة التقدم وقيمه العقلية.

تعليمه حركة العلم وطفراته. فحيوية القيم محاية لتقدم العلم ذاته. لذا يذهب باشلار إلى القول أن «القيم الاستيمولوجية» عنوان لقيمة العقل، وقيمة الثقافة. (39) وهكذا فإن «مسير العلوم يثبت القيم العقلانية ذاتها. إن القيم الاستيمولوجية تثبت ذاتها تاريخيا» (40) ذلك لأن هذه القيم مرتبطة بعمل العلم ذاته. إنها حصيلة مجهود البحث العلمي. فالعلم عمل، والعمل قيمة رئيسية في العلم، لأن العمل تراكم وحصيلة، والعمل ابتداء ويقظة، إنه تركيب وتشيد. فالعامل فاعل وقدره العامل على الفعل تمتد إلى حدود قدرته على التجسّد والأفستاج. فلا غشرو إذن أن تكون «القيم الاستيمولوجية» متجددة بتجسّد «عمال البرهنة» أو «عمال العلم» وحيويتهم. (41)

الخواص :

(1) ليس العقل مجرد أداة معرفية إذ هو مجال واسع يمكن تناوله على أنه حلبة التنازع والصراع المعرفي والسياسي والاجتماعي. وقد كرّس الفلاسفة هذا التمشي فكان تاريخهم للعقل تمثيرا عن تاريخهم للجسّابة. نفهم من ذلك لم نأخذ عن محمد عبد الجباري كتابه المشهور عن العقل بـ «فلسفة العقل العربي»، وهكذا، فالحديث عن «احتشاش العقل» لا يكتسي نفس المعنى عند متابعيه «حلفه قيتا» أو عند اعلام «فلسفة النقد» مثل أدورنو (Adorno) وهوركهايمر (Horkheimer) وهابرماس (Habermas) كما أن مسألة «احتشاش العقل» يمكن أن تصبح عنوانا للتفكير على الفكر الفلسفي التنويري وما يفرقه ذلك الفكر من دعة التنظيم العلامي للدولة والمجتمع، مثل ما تشهد ذلك عند بعض علماء «الغزالي» أو أصحاب المذهب الأيديولوجية المتطرفة الذين يراهنون على تجهيل المجتمع لإحكام السيطرة عليه.

(2) قضية «موت الفلسفة» بدأت منذ أعلن هيجل أنه خاتم الفلاسفة وتمت الرسالة الفلسفية أنظر Michel Vadée: Bachelard ou le nouvel idéalisme épistémologique - Editions Sociales - Paris 1975 - p 17. (3) يستعصى ليبنز عن مبدأ «الوضوح» الديكارتي يبدأ التحليل المنطقي. فديكارث بعدد - حين يقرر تمييز موضوعين عن بعضهما البعض - إلى فهم كل واحد على حدة - أما ليبنز فهو يدعو إلى التثبيت أولا من معنى الفهم. يقول: «إن نفهم جيدا شيئا ما، يعني أنك تستوعب كل الشروط الكافية لتكونه حتى يتسنى لك فيما بعد أن تلاحظ أن شروط الأول المتميزة يمكن أن نفهم دون شروط الثاني» انظر

إن الفهم عند ليبنز يعني التحليل وهو يقول في هذا الصدد: «فيمثل تحليل الأفكار في التعريف [أو تحليل الحقائق في البرهنة]

In = Discours sur la conformité entre la raison et la foi 25

(4) Leibniz = Principes de la nature et de la Grâce 13. "On pourrait connaître la beauté de l'univers dans chaque âme, si l'on pouvait déplier tous les replis qui ne se développent sensiblement qu'avec le temps".

(5) Bachelard = le rationalisme appliqué: PUF - 1970 - p 8: "Le rationalisme technique correspond essentiellement à une transformée, à une réalité réifiée, à une réalité qui précisément a reçu ma marque humaine par excellence, la marque du rationalisme".

Les appareils sont des "théories materialisées" in le nouvel esprit scientifique - p 112

(6) Jean - Luc Marion = Les figures de la relation entre rationalité et progrès - Revue Tunisienne des Etudes Philosophiques N 5 Mars 1986 p 7.

(7) Ortega y Gasset = l'évolution de la théorie déductive = l'idée de principe chez Leibniz - Gallimard - 1970 - p 10

(8) Monadologie = 31 - 32:

(9) Leibniz - Principes de la nature et de la Grâce fondées en raison - 3-14.

(10) Remarques sur la lettre de M. Arnaud. 1986. G. IL43.

- (11) Leibniz = De l'origine radicale des choses 3
- (12) Die Philosophischen Schriften - Gerhardt VII, B. II, 32 " Si A est C, cela équivaut à = A est BC" cf. aussi - courat = la logique de Leibniz Olms. 1969 - p 345 - 360 Monadologie.
- (13) Leibniz = Discours de métaphysique: 3
- (14) وهو التصور الراشح في الفلسفة الديكارتيّة
- (15) Leibniz = De l'origine radicale des choses, 8
- (16) Leibniz = Théodicée III partie, 7
- (17) نفس المرجع
- (18) Leibniz: De l'origine radicale des choses 17.
- (19) Leibniz = Nouveaux Essais sur l'entendement humain: L.II.ch I, 18.
- (20) Cinquième lettre de Leibniz à Clarke in "Correspondance Leibniz - Clarke" présenté par André Robinet. PUF 1957. 29 p 135
- (21) لعل أهم صفة لهذه العقلانية إيمانها بوحدة العقل وثباته. Bachelard =
- (22) يعتبر ليبنتز عن إعجابه ببلانزهاوك في «رسالة إلى هيقاتس».
- Le rationalisme appliqué. p 104 - 105.
- Lettre à Huygens 20/30 Fev. 1961. GM II. p 85
- "J'aime mieux un Leeuwenhoek qui me dit ce qu'il voit qu'un cartésien qui me dit ce qu'il pense. Il est pourtant nécessaire de joindre le raisonnement aux observations".
- (23) Bachelard = la Philosophie du non. p 144
- (24) نفس المرجع.
- (25) Bachelard: le Rationalisme appliqué. P. U. F 101
- (26) Bachelard: Le nouvel esprit scientifique p 152
- " Il n'y a donc pas de phénomène simple, le phénomène simple est un tissu de relation".
- (27) Bachelard: Le rationalisme appliqué. p 89
- (28) Bachelard: La philosophie du non. p 7.
- (29) Leibniz = in 5 ème lettre à Clarke. PUF 133, parle de "Philosophie paresseuse".
- (30) Bachelard: La philosophie du non. p 144.
- (31) Bachelard: L'engagement rationaliste de la physique contemporaine
- (32) Bachelard: Le rationalisme appliqué. p 44.
- (33) Bachelard: L'activité rationaliste de la physique contemporaine. p 142.
- (34) نفس المرجع.
- (35) Bachelard: l'engagement rationaliste de la physique contemporaine.
- Art: "La psychologie de la raison" p 29.
- (36) Kant : Critique de la raison pure. Garnier - Flammarion. III ème partie. p 484.
- (37) Bachelard: La formation de l'esprit scientifique. p 14.
- (38) Bachelard: Activité rationaliste de la physique contemporaine. p 47.
- (39) Ibid. p 47 .
- (40) Bachelard: Activité rationaliste de la physique contemporaine. p 47/48.
- (41) Bachelard: La philosophie du non. p 145.
- (42) Bachelard: Le rationalisme appliqué. (p 132).

البنوية في الفكر العربي

«الجابري وأركون أنموذجاً»

محمد الكحلاني *

النظرية لكل المشاريع الفكرية التي رامت قراءة الخطاب وتفكيك بنية الثقافة التقليدية.

في هذا العمل سوف لن يكون هاجسنا الطعن في هذه الجهود العلمية أو رفضها باعتبارها جاءت نتيجة لاستثمار منابع الآخر وكشوفاته من أجل إعادة ترميم المتوجات النظرية للنحن. بل سوف نسعى إلى تفكيك بنية الخطاب العربي النقدي الراهن من خلال نماذج معينة لترصد مدى الارتباط الوثيق بين الجهد المعرفي للعقل العربي الراهن ونظرية نقد النص والخطاب في شكلها البنوي والتي هي وليدة تراكمات وقطائع إبستمولوجية عرفها تاريخ العقل الغربي ولم يكن فيها للعقل العربي أي إسهام إذ أخذها جاهزة لطبقها بأسلوب مدرسي على عناصر ثقافته النظرية (التراث) وهنا سوف نتجهد للإجابة عن سؤال مدى إمكانية إضافة العقل العربي الراهن إلى نظرية نقد النص في شكلها الغربي أو مدى إمكانية التأسيس لمنطلقات وملامح منهج أو نظرية في قراءة النص تتخذ استراتيجية إبستمولوجية وانطولوجية أخرى لشرعيتها.

لهذا فالأمر ليس متعلقاً بدعوة إلى رفض أو قطع مع نظرية نقد الحديث في شكلها الغربي أو البنوية في تعميماتها الكبرى : لسانيات «سوسير» و «إميل بتيست» وأنثروبولوجيا «شتروس» ونصائية «بارط» وأركيولوجيا «فوكو» وتفكيكية «دريدا». وإنما الأمر لا يعدو أن يكون نقداً للذات وتقريضاً للآخر، المات التي ظلت تتلذذ بإجلال للآخر دون تفكير في التأسيس للإضافة والتعزير، وهنا لا يمكن أن ندحض الرأي القائل بضرورة تلاقح متجات العقل الغربي مع متجات العقل العربي إذ التلاحم هو شرط النقلة وأكثر حيث يشكل شرط الاستفاقة وعاملاً جوهرياً لإعادة البناء ذلك أنه كما ينحدر إلى ذلك المفكر عبد الله العروي يجب أن تبحث عن الذات في محيط الآخر، كما أن البناء للراهن ينطلق مما انتهى إليه الغرب في المرحلة الليبرالية * أي أن الأمر يتحول من إشكال نظري إبستمولوجي إلى هاجس معرفي حضاري يستعيد فيه الدارس تجربة الأسلاف في مجال إنتاج الخطاب بياناً



إلى النقلة التي عرفها الفكر العربي الحديث على مستوى عمق الخطاب وكثافة الدلالة ونقدية المنحى لم تكن وليدة طفرة عابرة أو تحول فجئي بل كانت نتيجة تراكم جملة من المسقولات النظرية والمناهج التحليلية تمثلت في حشد هائل من المعارف المتعلقة بالإنسان والمجتمع والخطاب، فالفكر العربي الراهن في منحاها النظري والمتعلق بقراءة التاريخ وتاريخ الثقافة ومتجات العقل العربي الإسلامي المتراكمة منذ عصر التأسيس والتي إبتدأ توثيقها منذ عهد التدوين كان وما زال يفكر من خلال عقل آخر هو العقل الغربي الذي شكل المرجعية

القائمة في كل نص حيث أن توليد المعنى متوقف على طبيعة العلاقة التي تحكم بنية الكلام/النص دون عودة إلى الواقع المتح (المجتمع) أو الذات المولدة (المبدع).

لقد احتاج ديكرات في القرن السابع عشر إلى الضمانة الالهية ليؤكد من صدق حقيقة ما يرى أي أن من ضمن ما لي أن ما أرى هو على ما أرى وليس من صنع «شريع عقري» يتلذذ بخداعي، فقط العناية الالهية لذاتي هي التي يمنعها كمالها من أن تجعلني ضحية لعبة العيب، وجاء «أدموند هوسرل» الألماني في مطلع قرننا هذا ليستغني في فونومينولوجيته عن مثل هذه الكفالة مستعاضا عنها بجملة التجارب الذاتية أو مجسوة الذوات أي الذات وذات الآخرين، فوضع المعايير الأخيرة بين قوسين، أي أنه استغنى عن البحث عنها مشددا على المعاش أي على التجربة كما يعيشها الوعي الذاتي، ثم جاءت البنوية لتقطع مسافة جديدة على طريقة الاقتصاد إذ أنها في هذا استغنت عن الفلسفة نفسها أي عن فلسفة تكذب بصيغة المخاطب، فسدنت بذلك ضربة قاسية لفلسفة ديكرات القائمة على «الكوجيتو». فإذا كانت فلسفة ديكرات تقول «أنا أفكر إذن أنا موجود» وما أراه أنا كمال هو بكفالة إلهية فإن فينومينولوجيا «هوسرل» تقول أنا أفكر وأنت تفكر ونحن جميعا نفكر وما يهم هو المعاش في الوعي الذاتي لكل تجربة منا، فلنأنا مع البنوية والفلسفات المعتبرة منها لا نقول شيئا أو بالأصح لا نستطيع قول شيء بل نقول ونفكر من خلال مقول سابق، لأن كلمة أقول هي بعد ذاتها عودة إلى الذات إلى مقرر يقول : يفكر في داخلي، فأنا بنية والمهم هو إظهار هذه البنية. ويمكن القول أن هذا الأمر هو الذي كان وراء مفهوم «الابنسية» Epistémé عند ميشال فوكو التي هي عبارة عن فلسفة نظرية تقرا تاريخ كل فكر دون عود إلى الذات، نفس الأمر تقريبا كان وراء فلسفة اللامركز acentrée عند «جاك دريدا» كما يتضح ذلك مما يلي : إن «فوكو» في كتابه «الكلمات والأشياء» الصادر عام 1966 يحاول أن يرى الظروف التي تقطع ضمن حقل المعرفة قطاعا معنا وتشكل الشروط التي يمكن أن يقال ضمنها خطاب يعترف به على أنه يعكس حقيقة الأشياء، بمعنى آخر إنه في كل حقبة تاريخية معينة هناك خلفيات هي الأساس الذي تبني عليه المعرفة، والبحث عن مسجل هذه الخلفيات يشكل «القبليّة التاريخية». هنالك إذن نظام خفي وراء الظواهر هو الذي يشكل الشرط الحقيقي الذي بدونه لا يمكن أن يكون هناك خطاب حول الأشياء. يعكس حقيقتها أو بالأصح يعترف به كخطاب مطابق للحقيقة. (1)

كان (نحو صرف بلاغة) أم برهانيا (فلسفة، منطق) أو عرفانيا (تصوف + إشراق) ليرصد مركز التماثل بين الدخيل والأصيل.

هذا في مستوى أول وفي مستوى ثان يكون التساؤل مشروعا حول قصص القرصية القائلة والرائجة والتي ترى في استخدام البنوية بكل تفرعاتها شرطا للتجديد في البنية والدلالة ضمن أفق الخطاب العربي بكل أجناسه (أدب، فكر، فلسفة، دين).

جانب آخر سوف نتجهد في تسليط الضوء عليه وهو مدى استتار بنية المجتمع ونظام العلاقات فيه بالدراسة من خلال قراءة الانتاج الثقافي له، ذلك أن هناك بعض الأطروحات تذهب إلى اعتبار القراءة البنوية الصرفة تحيل النص إلى إشارات لا تحدد، ورموز لا تثبت بحيث يصبح كل نزاع مع النص مشروعا، وتصبح كل قراءة مسموحا بها.

وإن كان هذا الاجراء يعطي للقراءة الكثير من الامتيازات والصلاحيات المفاجئة، ويفتح مجالات واسعة للتأويل، ويسرع لتجاوز ثوابت عديدة تحبس العقل وتمنعه من أن يتنقل، ويوسع حدوده فإنه لا يراهن على خاصية ما ويلقي أحيانا الوجود التاريخي لكونه يعمس مشغولاته، ويغني الاختلاف الواقعي بين الأشياء إذ ينصص المجتمع، الأمر الذي يؤدي إلى ضرب من التيه يسقط بهو الجب/البائس الذي ما يشاء من المقولات والرموز خاصة فيما يتعلق بالنصوص الأدبية والشعرية التي تشكل هيروغليفيات صعبة الفهم تقبل أي تفسير في اتجاه شرط توفر المحاجة النظرية التي ليس هي في النهاية إلا فحص لرهان وسعيا ذوقيا لإثبات مصداقيته. هنا فقط تلد الحيرة الكبرى المتشعبة بإعادة قراءة النص العربي (دين، فلسفة، أدب، سياسة) بما يجعله بوابة للخوض في الاشكاليات الراهنة للمجتمع والعقل العربي على السواء إذ التصور رمز للكيونة وشعار للثانية بما هي جوهر غير محدد إطلاقا كما هي في لا ثبوته في تاريخياتنا منطلق لكل عملية بناء حضاري وإعادة تشكيل لإبعاد الذات داخل التجانس اللامتناهي وضمن أفق النسق الذي يكسر نسقته من أجل القول إنا هنا. أو هكذا يكون موجندا.

في ولادة البنوية

يمكن القول بداية إن البنوية جاءت من البنية «سوسير» -أولا- ومن أنتروبولوجيا : علم الأتاسم - «ليني شتراوس» ثانيا وأول ما راعت عليه البنوية هو اقتصاد الرجوع إلى الذات أي الحاجة إلى فلسفة الذات كمركز للمعرفة ومنطلق للتفسير حيث تم استبدال ذلك بنظام العلاقات والوظائف

ودلالته ولكن لما كان هو نفسه دون أصل فإن المعنى يفقد كل ينبوع يعود إليه، وبإختصار فإن حرفاً ما يستمد وجوده من إحتلاله من كلمة أخرى، ولكن سلسلة الاختلافات هذه لا تعود إلى أي أصل بل هي الشرط لوجود كل دال ومدلول وكل أصل ومن هنا لم يكن بوسع أي مفهوم فلسفي أن يصف الاختلاف أو يحيط به.

إنه الشرط الذي لا نستطيع أن نذهب إلى أبعد منه، لكنه يتنهد على كل محاولة لفهمه لأنه شرط إمكانية كل فهم. إنه الأصل الذي دون أصل، دون أي مركز يعود إليه أو يدور حوله إذ ليس هناك من إختلاف أصلي أو أولي تعود إليه لتفسير لعبة الإختلاف والتمايز، فالإختلاف أو الفرق يصبح الآخر.

إن هذا الأصل الذي ليس له أصل ولا يحيط به فهم يصبح السلاح المخيف الذي يستعمله «دريدا» لهدم كل الفلسفة الغربية إن لم تقل كل معطيات العقل، والواقع أن «دريدا» لم يقم بعملية هدم بل بما يمكن تسميته عملية تحلل وتذوق وتعبث أي أنه يقصص الأساس الذي تقوم عليه كل الفلسفة الغربية فينداعي البناء الفلسفي من تلقاء ذاته، فهو بالأصح يتنزع كل نقطة إرتكاز للفكر الإنساني ومن هنا تبدأ بالتناهي جميع مفاهيم الفلسفة الأساسية. وبعد هذا التناهي للفلسفة وبمشاغها يقيم «دريدا» فلسفة اللامركز التي تخلو من العودة إلى الكلمة أو إلى العقل لضمان حقيقة ما تؤكد، وتلتاش من الأفق مشكلة الحقيقة والمعرفة والأصل الأول ليقى أماناً عالم يرى، ناضج للتأويل. (2)

وفي مثل هذه الفلسفة أو بالأحرى الرجوع إلى الأشياء نلاحظ تلاشي كل رجوع إلى الإنسان كفاعل ومحور للفكر أي تلاشي فلسفة الذات لتحل محلها البنية الأولية / النسق / النظام / العلامة / الرمز بنية لعبة الاختلافات والفروقات داخل اللغة، ومن هنا نفهم كل مغزى لمثل هذه النتيجة التي انتهى إليها التفكير البنيوي وكما سنعمل على تجليته من خلال أعمال إثنين من المثقفين العرب المشتغلين بنقد النصوص القديمة (الثراث) وهما محمد عبد الجباري ومحمد أركون.

الجباري : ماذا وراء البحث عن النسق المفقود

في كتابه «تكوين العقل العربي» بعدد الجباري نوعية الثقافة التي هو بصدد الاستغفال عليها يقول (إننا اخترنا بوعي التماثل مع الثقافة «العالمية» وحدها، فتركنا جانب الثقافة الشعبية من أمثال وقصص وغرافات وأساطير وغيرها. لأن مشروعنا مشروع نقدي، ولأن موضوعنا هو العقل، ولأن قضيتنا التي ننحاز لها هي العقلانية. نحن لا نقف هنا موقف الباحث الأنثروبولوجي الذي يقيّم موضوعه مثلاً أمامه

كذلك الأمر مع «دريدا» الذي حاول أن ينسف الفلسفة القائمة على الذات، كما ورثها الغرب عن ديكرات، والواقع أنه في محاولته هذه يذهب بعيداً إذ يحاول أن ينسف المحور الرئيسي الذي بنيت عليه كل ميتافيزيقا وهو مركزية العقل أي إحتلال العقل والكلمة للنقطة الأساسية التي تجعل منهما المرجع الأخير لكل فلسفة بل لكل حقيقة (*).

فلقد كانت كل الفلسفات تقوم على العقل أو الكلمة أو اللوغوس Logos كأساس أخير وكضمان لحقيقتها، وهجوم «دريدا» يقوم على هذا المعقل الحصين ليؤكد أن ليس هناك من مرجع أخير يكون الضامن للحقيقة الفلسفية فكل فلسفة كانت في الواقع فلسفة مركزية العقل Logo centrisme ويفتد «دريدا» هذا الطرح بإطلاق من حفره التقدي بنية اللغة/الكلام إذ يرى أن اللغة في جوهرها لا تنطوي على وجود مركز يستطعب الحقائق الصغرى، فاللغة في نظره عبارة عن لعبة كبيرة ليس فيها قائد، هذه اللعبة أساساً هي لعبة التباين أي لعبة الاختلاف، ونقطة إطلاق «دريدا» هي البحث عن منزلة جديدة للكلمة من أجل إسقاطها من مركزها المستطعب كأصل ومركز للغة، ومن هنا فكر في إيجاد وضع جديد للغة يخضعها إلى بنية لا تقوم فيها هي السيد المطلق.

إن هذه البنية التي تسمح بانقلاب ضد الكلمة وبالتالي ضد كل ميتافيزيقا المحصور بجدها «دريدا» في مفهوم الاختلاف والتمايز أي لعبة الاختلاف Différence التي يدعوها الأثر وهذا الأثر يشكل الشرط الأساسي لإمكانية تحليل جميع المدلولات التي تستمد وجودها من العقل، وبمعنى آخر فإن الاختلاف بين لفظ وآخر والتميز بينهما هما الأصل الذي ليس وراءه أصل آخر أبعد منه. إن كون «ب» غير «س» واختلاف «س» عن «ب» هو الأصل الأول والأثر المنحصر : هو الاختلاف المطلق أي أن الاختلاف هو الشرط الأساسي لوجود كل عنصر حسي وهو سابق لكل سمياء، لكل دال ومدلول لكل مبنى ومعنى. لكل محتوى وتعبير.

إن فكرة الاختلاف هذه تسمح لدريدا أن يتجاوز كل المشاكل المتعلقة باللغة ليقف على ولادة الاختلاف، على إمكانية وجوده الصورية، فكل إختلاف يترك أثره كإختلاف لدى الآخر دون أن يكون هناك مرجع أخير يفسر كل ما يجري. وهذا الاختلاف هو الذي كان وراء جميع المعاني والمفاهيم الفلسفية التي تنتمي للعصر الأنطولوجي الأخروتي، أي أنه يسبقها جميعاً ولو لاه ما كانت، ولما كان يسبق - بالمعنى التوليدي للكلمة - كل مفاهيمنا الفلسفية. فالأثر يصبح المنبع الأصلي أي الأصل المطلق لكل معنى

به أو تقوم به من أدوار ووظائف اجتماعية، فليس البيان هنا إلا بيان عقل يشرع لواقع عيني!

إن الجابري لا يتجاوز الأطار الحسي المعنوي للبيان إلى إطاره التاريخي وقيماته الاستمولوجية والانطولوجية فهو يرى مثلاً أن المشكلة التي أسست هذا النظام أو على الأقل بلورته وبقيت تغذيه منذ عصر التدوين إلى اليوم، هي مشكلة الزوج [لفظاً/معنى] (6)

ووفق هذا المنظور يسهل هذه العلاقة عند النجاة والبلغيين العرب وغيرهم من المهتمين بهذا الصنف من المصاحف مثل البصري، وابن جني، وابن فارس، والزجاجي، والشاذلي، وسبويه والجاحظ والقاضي عبد الجبار، نفس الأمر حين تعامله مع مقالات المتكلمين بشأن مذاهبهم فهو يرجع كل خلافاتهم إلى اللغة ودلالة الألفاظ ومشكالية المعاني.

لقد بقي الإطار النظري هو المهيمن على «العقل العقلي» للنسج الجابري ويظهر ذلك من خلال فهمه للتأويل البياني بعد تعرضه لبحث علاقة نظام الخطاب بنظام العقل، إذ يراه بمثابة التشريع للعقل العربي ولم يكن مجالاً لممارسة العقلية العقلية للعقل العربي الكوني المستقل بنظامه من نظم النجاة وحسب التارن ليس إلا حفراً داخل الصص يعتمد فيه المؤول على الهلكة الفنية في صيغتها التجريدية

في حين أنه كانوسع الفكر محمد عابد الجابري أن يتعقب إشكالات اللفظ/المعنى من خلال تطورها التاريخي، وتظهرها الأثني «أي من خلال الأقوام التي تناولتها، من خلال ثقافتها الخاصة بها، رغم ممارستها التكلم باللفغة العربية

رغم كل هذا فإن الجابري في حديثه عن الآليات الذهنية داخل العقل العربي البياني يكشف عن قصايا حساسة ومهمة جداً تلقي الضوء على وصعية العقل العربي نفسه، ومثلاً ذلك تعامله مع قضية «الاجتماع» كمسألة مركزية في الفكر الديني الإسلامي تأسس شرعيتها على ما هو مفادق يقول الجابري «إن العقل البياني فاعلية ذهنية لا تستطيع، ولا تقبل، ممارسة أي نشاط إلا إنطلاقاً من أصل معطى (نص) أو مستفاد من أصل معطى (ما ثبت بالاجماع أو القياس» (7) ، قد مس من زاوية أخرى جذور المشكلة دون أن يحدد أبعادها، سلسلة تفاعلاتها الوظيفية، فالعقل يحدد في إطاره السلطوي، الوظيفي الاجتماعي، وهو هنا يكيف النص غالباً مع ما يرتبته، بمعنى أن النص لا يقيّد العقل، بقدر ما نرى العقل يقيّد النص، أو يحوره من سلطة ما، إنطلاقاً من جملة ظروف وأسباب لها دور في ذلك.

كموضوع باستمرار» (3) يظهر واضحاً هنا أن الثقافة العالمية هي وحدها التي يقصدها الجابري وذلك ليستطيع التحكم في موضوعه ويفهم مقولاته، ويحسن استخدام أدواته النقدية، ويتبنى له تقديم نتائج تكون «من وجهة نظره» جديدة أو غير مألوفة وبالتالي مثمرة.

وهنا نتساءل - بداية - إلى أي حد استطاعت الثقافة العالمية نفسها، أن تبصر مقولاتها، أن «تنتج خطابها» أو بشكل آخر : أن تعلم ذاتها، خارج الأطار الذي تحيا فيه؟ وكيف تنشئ هذه الثقافة أبنيتها بمعزل عن الهامش ودون اعتماد على ما هو شعبي، ما هو ثاو في الضمير الجمعي. في مقدمة كتابه «بنية العقل العربي» يقدم هذا العمل باعتباره «دراسة تحليلية» نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية وهذا يعني أن نظم المعرفة الثلاثة: البيان (علوم اللغة والدين) البرهان (المنطق والفلسفة) العرفان (التصوف والاشراق).

يمارس الكاتب فيها تحليله البيوي كما يقول هو ذاته وهو ما يجعله يتعامل مع المكتوب تعاملًا انتقائياً يقوم على رعد الأوقال والمواقف والتصورات التي تساعد على بناء النموذج الذي يهدف إنشاءه حول الثقافة العربية الكلاسيكية : الثقافة العالمية. وهو ما جعله في مستوى فإن يحول الطائفة الثقافية المدروسة عن واقعها العيني، عن طرد لاجمعي السياسي الذي يساهم في تشكيلها بطريقة لا واعية، حين يبدأ الجابري أولاً مع (البيان) العلامة الفارقة للعقل العربي حيث يبحث في مفهومه، سواء في الخطاب القرآني أو من خلال «اللسان المرب» لاين منظور أو كشاف الزمخشري وغير ذلك كما في قوله مثلاً :

البيان : الفصاحة واللسان. وكلام بين فصيح
البيان : الإفصاح مع ذكاء، والبين من الرجال هو
الفصيح

البيان : إظهار المقصود بأبلغ لفظ (ابن عباس)
البيان : القدرة على الاتقاء إلى درجة تجعل السامع مسحوراً يعتقد الحق باطلاً والباطل حقاً. (5)
ورغم أن الجابري اشتغل بضممن دائرة البيان على تشكيلات عطفية لها قيمتها وجديتها المعرفية مثل الفكر الاعتزالي والكلام الأشعري ومباحث البلاغة فإنه كان تحت ضغط علم قوانين الخطاب وشروط اتجاhe وتفسيره، يسعى إلى إبراز دائرة البيان كما لو كانت إعادة بناء للغة، فمفهوم البيان في نظره يظل أقرب إلى البيان اللغوي لا المعنوي/العقلي أو الوظيفي الاجتماعي فهو لا يتجاوز حدود البيان «اللفظي» إلى محاولة التفكير في ديناميكيتة المفردة وما قامت

إلى التور) إلا أن العقلية العربية «الأعرابية» بقيت مهيمنة، مما سمح بظهور فهم تأويلي آخر للقرآن، يجمع اللغة العربية بعدا جديدا، تجسد في العرفان فهو هنا كأنه يقيّد اللغة العربية بدل تحريرها.

إن الجابري ودون أن يوضح المتطلبات الأساسية للعرفان من حيث هو نظام معرفي ومنهج في اكتساب المعرفة ورواية للعالم ينطلق مباشرة في الحديث عنه باعتباره انتقل إلى الثقافة العربية الإسلامية من الثقافات التي كانت سائدة قبل الإسلام في الشرق الأدنى وبكيفية خاصة في مصر وسورية وفلسطين والعراق (12). هكذا إذن يفهم العرفان كما لو كان اختراقا لا صلة له بأبعاد الفضاء الثقافي للعقل العربي في مفهومه الواسع، فالجابري لم يقارب أمر نشأة المرفان -قط- من حيث هو جاهد كتيبة لاصطدام تصور مثالي إشرافي حول الدين تغذي بعد ذلك من الدخيل ذلك أنه بعد واقعة التحكيم الشهيرة، وفي الوقت الذي بدأ فيه الصراع داسيا على السلطة باسم الدين كان هناك قمع الفكر مسارعا ضد كل أولئك الذين أرادوا تفسير الدين/ القرآن بصورة مغايرة لروحه العامة، كان لا بد من اللجوء إلى باطن القرآن والتحصيل إجابته إلى رموز ودلالات تقرأ في ضوء السلاسل الاجتماعية كما يقول الجابري في كتابه بنية العقل العربي (13) يؤكد هذه الحقيقة دون وهي منه: «ومكافأ فني داخل العالم أولا، ثم بعد ثانيا، ثم خارجه ثالثا يحدد العرف (الصوفي) موقفه ويتعرف تباعا على ذاته بوصفه غريبا لكن أليست هذه الحالات الثلاث تجسد الحقيقة التاريخية للعرفان؟ أو بصورة أخرى نقول متساقلين: أليس اتخاذ موقف معين من العالم، عبر العرفان، هو نفسه رؤية اجتماعية سياسية له، وتصيرا عن معاناة يومية أو اضطهاد معين تتم معاشته؟»

هنا يظهر الجابري وكأنه يسعى إلى إيهام العرفان بكل الوسائل عن العقل العربي فوش هذا العرفان» كما لاح للكتاب حيث يقول: «إن الموقف المرفاني كان دائما موقف هروب من عالم الواقع إلى عالم «العقل المستقيل» كلما اشتدت وطأة الواقع على الفرد الذي لا يعرف كيف يتجاوز فريته ويحمل من قبضته الشخصية قضية جماعية وإن لزم الأمر قضية إنسانية (14) نعم! تبدو قضية العرفان حقيقة للإنسان المفرد، وهل كانت حقيقة الإنسان المفرد، هل كانت حقا حقيقة فردية، مع اشتداد وطأة الظلم وايدولوجيا القهر والاستبداد سواء في العصر الأموي، أو في العصر العباسي الذي قتل فيه شهيد العشق الحلاج (309هـ) بفقرى من الفقهاء هذا الذي صار يشكل ثقلا وخطرا في الآن نفسه

وما يقول الجابري حول أن الوضع الايستيمولوجي لـ «الاجتماع» في الدائرة البيانية وضع محدد تماما (8) يؤكد أهمية هذه المشكلة كونها ترتبط بصورة مباشرة بكيفية ممارسة وظيفة ما، نعم! إن الاجتماع (أصل من أصول الشريع في النحو واللغة)، كذلك (لم تكن هذه السلطة التي مارسها «الاجماع» على عقول (النحاة واللغويين إلا مظهرا من مظاهر السلطة الايستيمولوجية التي كانت وما زالت لهذا الأصل في العقل المعرفي والبياني، والتي تجد مركزها في أصول الفقه (9)، إلا أن الفقه هو الذي يبرز حقيقة الدين وليس نفسه إلا التأويل الباطني لمعنى النص الخفي، أي قراءة ما ليس مكشوفاً، فالخطاب القرآني غالبا ما يكون ستارا يخفي حقائقه الكونية والحياتية خلفه، وليس الباطن في رمزيته سوى هذا الممارس في إطار الواقع، ولكن بصيغة قد تكون كالية، يجري إبرازها وفق مقتضيات المعاش اجتماعيا، أي أنه إذا كان للفقه سلطة، فهذه السلطة تتحدد بتحديد وظيفة الفقه نفسه باعتباره بوابة الوعي الديني اجتماعيا، ولهذا كان الاجتماع القاع الحركي الذي يرسم من خلال هذا الفقه وهو في جوهره «سلطة» ولكنها سلطة تتلون بطبيعة المتلقي بمذهبه، بمكانته ويمدق قدرته على إبراز ما هو خفي في الخطاب الديني، وتكوين قوة تبريرية لممارسه، أي منع هذه الممارسة غطاء دينيا عبر توجيهه وتندجين مفهوم الاجتماع بما يتناسب وطبيعة الاجتماع وشكل السلطة الأمر الذي يجعل الاجتماع لا يتعقد إطلاقا.

ولعل في الإشارة التي ذكرها الجابري بخصوص «علائ الفاسي» فيما يتعلق بمسألة الاجتماع تكشف لنا عن حدود القراءة السياسية لهذا المفهوم، وكيفية تطويعه، حيث يعبر الفاسي، حسبما يرى، عن الاجتماع، داعيا الدول الإسلامية إلى أن تجعل من أنظمتها الحديثة سبيلا لبعث الشورى الإسلامية وتحقيق معنى الاجتماع الإسلامي لأول مرة (10) وهنا يظهر لنا أن الدين يسعى إلى أن ينيلس الواقع المعاش عبر الاجتماع من حيث هو نظام بياني يعتد في إمكاناته.*

نفس الأمر في تعامل المفكر عابد الجابري مع الخطاب الصوفي (العرفان) إذ ظل أسير التماذج والقراءة الهيكلية/ السوية حيث رد التجربة الصوفية في أصولها إلى مرجعيات أجنبية دخيلة مثل الهرمية والبؤذية والرفان الغنوصية (11) وأحيانا نجده يسعى إلى بلورة نموذج من داخل التراث الثقافي العربي يدرج ضمنه كل مقولات وتصورات التجربة الصوفية في علاقتها باللغة باعتبار أن الثقافة العربية لا تزيد عن كونها حصارا في اللغة فالقرآن في نظره وفيما يتصل بهذا جاء لنقل العرب من الجاهلية إلى عصر آخر (من الظلمات

كلام الأشاعرة وفلسفة الفارابي وابن سينا والغزالي) إشراقية غنوصية متأثرة بالأفلاطونية المحدثة وأقوال الهراصة وتروحن الشرق القديم (البوذية والمزدكية والمناوية) وذهب بعيدا إلى عدما مجانية للثقافية إذ لم تهضم فلسفة أرسطو ومنطقه كما يجب، في حين أنه اعتبر أن مدرسة المغرب أحدثت ما أسماه القطيعة الأيستمولوجية وأعدت تأسيس خطاب العقل العربي تأسيسا فلسفيا برهانيا : ويذهب إلى اعتبار أن هذه العقلانية جسدها في الفقه ابن حزم وفي أصول الفقه (المقاصد) الشاطبي من خلال قوله بالكليات وفي علم الكلام ابن تومرت الذي رد قضايا العقيدة في تشكيلها الأشعري إلى العقل وفي الفلسفة وهو الأهم جسدها كل من ابن ماجه في كتابه (تدبير المتوحد) وابن طفيل في رسالته حي بن يقظان وابن رشد في كتابه (تهافت التهافت) وفصل الخطاب فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال) الذي عرف كـ«يحيى بن عدي» انتاج الحقيقة الدينية انتاجا عقلانيا على ضوء مقولات المنطق وقوانين البرهان الأرسطي. (راجع هذا الكتاب نحن والتراث لعابيد الجابري)

ومثل هذا الأمر كما أشرنا آثار حفيظة عدد المهتمين بتاريخ الفكر العربي وفي مقدمتهم أبو يعرب المرزوقي الذي يعتبر مثل هذا الأمر «نزعة قومية جديدة» بين «شعوب نفس الأمة» ذاتها إلى اندماج بشاشة «خرافة». تقابل بين «عقلانية فلاسفة المغرب» و«ظلامية فلاسفة المشرق» أو عقلانية شعوب المغرب الديكارتية ولا عقلانية شعوب المشرق العاطفية. (18)

أركان : من أجل قطيعة تنتهي بالتأسيس

إن محمد أركون في قراءته للتراث العربي الإسلامي بشى أبعاده التجريبية والنظرية الدينية التبولوجية والعقلية العلمية وفي كل كتاباته يستند إلى مفهوم مركزي جاء كتبويب لتقسيم المنهج البنيوي في صلتها بالعلوم الإنسانية وهو مفهوم «اللايستي» كما تبلور في أعمال الفيلسوف الفرنسي ميشال فوكو بما هو تطور حول بنية القضاء المعرفي والثقافي لحبة زمنية معينة تكون فيها جملة من المفاهيم والمقولات والتصورات تتبادل الوظائف فيما بينها وتتركز حول ثات ما، (19) ووفق هذا المنظور لا يمكن فهم طبيعة أية مرحلة، أية حالة إلا بمحاولة التعرف عليها ضمن حدودها التاريخية المختلفة التي قد تبدو مطلقة، وهكذا تشكل أهمية القطيعة الأيستمولوجية في عموم تداولها بما هي انصمام لحلت عن آخر، بسبب جملة متغيراته الحاسمة.

فاللايستي يبقى صاحب كيان مستقل حيث يشهد الفكر مغامرته الكبرى على صعيد التأثير في الواقع ليقع اكتشاف

على السلطان العباسي خاصة وأن دائرة حلقته اتسعت وأصبحت قضاء يستقطب العامة التي تجد فيه تعويضا وسلوانا من مكتسباتها وحقوقها المهدورة. (15)

وعليه نقول إن الجيند والبسطامي والحسن البصري والحلاج وابن عربي وابن سبعين وإخوان الصفا لم يكونوا حقائق فردية وتجارب ذاتية معزولة بل هم من صلب الواقع وإفراز له وما العرفان إلا موقف جماعي وإن تم التعبير عنه أحيانا تعبيرا فرديا. أمر آخر محير قادته إليه قراءة الجابري للتجربة الصوفية تتمثل في أن الآلية الذهنية المحدودة التي اعتمدها الجابري لمقاربة العرفان ضمن مجموعة من التشابكات الذهنية القديمة أدت إلى إغلاق هذه الدائرة والبحث لها عن نظير في خطابات وانتاجات ثقافية محايدة لها، مثال ذلك في تناوله لفكر ابن عربي (638 هـ) وخاصة فيما يتعلق بمفهومه للولاية - يمنح - للوالي - كل السلطة الدينية التي يمنحها العرفان الشيعي للإمام - إنه ولي الأمر «بالتأويل الشيعي» الذي يجعل من ابن عربي امتدادا للفترة الشيعية الاسماعيلية التي تتخذ من وسائل النظام المعرفي المفتوح على الثقافات الوافدة منهاجها لهما إلى يمكن من الأجدر أن يتوضح مفهوم الولاية في سبيله التاريخي الاجتماعي حيث يظهر ابن عربي كمؤثر للنشأ تأريلا فلسفيا إشراقيا ينف على تخوم القراءات السنية الشيعية ويستثمر التشابكات الوافدة لإعادة تشكيل الوعي بالنشأ - غير أن الجابري استبعد كل هذا وتناساه لأجل أن يمنح إجراءات هذا مشروعية، ومصداقية وجود.

هكذا إذن يفصل الجابري بين الخطاب البياني والعرفان أي أن الأول يجسد حقيقة العقل العربي ويتنلس ذلك في القرآن والثاني عكسه إذ ينتمي إلى الموروث القديم، أي يبدو تجريبيًا فالتأويل العرفاني للقرآن في نظر الجابري هو تفصيل وليس «استنباط» ولا «إلهام» ولا «كشف» تفصيل ألفاظ القرآن أفكارا مستقاة من الموروث العرفاني القديم السابق على الاسلام (16) كذلك الجابري لم يعمد إلى تفكيك الخطاب الصوفي (العرفان) تفكيكا فلسفيا يستعطن خلاله كل الموروث الفلسفي والجمالي للبشرية ويجعل النص معاصرا لنا على صعيد الفهم والمعرفة يساعدنا على ترميم الوعي بكونوتنا وهو ما لاح منه بعض الشيء في مقالات الأستاذ علي حرب (17).

هناك مسألة أخرى يؤاخذ كثير من نقاد الفكر رأي عابيد الجابري فيها وهي قراءته للاتجاه المعرفي والفكري والديني بالمغرب الذي ميزه على نظيره بالشرق العربي إذ اعتبر وكما هو معلوم الانتاجات الفكرية كفلاسفة ومفكرين المشرق

منذ الخمسينات -مثلا - قد طرحنا سابقا وعاشتها ولا تزال المجتمعات الغربية التي يهمل عدد كبير من المحوث التحليلية ملاحظة أنها هي أيضا كانت مجتمعات مسيحية وريعية وجبلية وتقليدية ومتخلفة. . . (20)

مثل هذا قاد الفكر محمد أركون إلى القول إن الفكر الإسلامي رغم ثورة الحداثة بقيهما ونامجها المعرفية وكشوفاتها العلمية يظل مستمرا في الارتكاز وإلى حد كبير على المسلمات المعرفية «ببسي» للقرن الوسطي، ذلك أنه يخلط بين الأسطوري والتاريخي، ثم تقوم بعملية تكريس دوغماتية للقيم الأخلاقية والدينية، وتأكيد تيولوجي لتفوق المؤمن على غير المؤمن والمسلم على غير المسلم، وتقليد اللغة. (21) ويشير في مصدر آخر إلى التخلف الموجود ضمن الدراسات المتعلقة بالمجتمعات «الاسلامية» فمجتمعاتنا لا تزال غير مدروسة وغير محللة وهذا هو أحد الأسباب الهامة جدا في التخلف التاريخي الذي تعاني منه، ويسبب أننا لا نعرف أن نقول شيئا يذكر عن هذه المجتمعات فإننا نكتفي بتعميمات ضارة وكاريكاتورية» (22)

كل هذه المشاكل تدفعنا بنظر الكاتب إلى التفكير في منهج يكون قادرا على استيعاب المشكلات المشاراة والفضيلة على هذه المجتمعات، وذلك باستخدام أدوات فكر حديثة قادرة على ذلك، ومن هنا كانت دعوته إلى القطيعة الأيتمولوجية التي تؤسس لإستعمية جديدة أي نظام فكر/ معرفة يدرس الواقع في صلبه المتصور على ضوء ما أنتجته العلوم الإنسانية الحديثة «بعد الخمسينات بالتحديد» من مشطحات فكرية، وعلامات قوة سبر نقدية، بعيدا عن «الأيديولوجيا» كما هي حال الأساليب الحديثة والفيلوجيا والأيتربولوجيا والسبيلولوجيا الحديثة وبالأساس في ضوء الاجتهادات للمدرسة التاريخية الفرنسية الحديثة في شكلها البنوي.

في إطار مقارنتنا للمشروع الأركوني المتصل بقراءة التراث العربي يمكن أن نتخذ أكثر الحقول النظرية التي اشتغل عليها هذا المفكر واستثمر فيها المنهج البنوي بكل امتداداته النظرية، وهذا الحقول هو النص القرآني الذي تعامل معه «أركون» على ضوء مقاربة تاريخية سيوية ضمن استمعية محددة. على أن المفكر محمد أركون اعتبر أن فهم طبيعة الممارسة السياسية للدولة العربية الإسلامية في أشكالها الثلاثة (دولة المدينة، دولة بني أمية، دولة بني العباس) يبقى محدود القيمة ما لم يتم فهم الحدث القرآني في ضوء القراءة التي سبقت الإشارة إليها ذلك أن القرآن في نظر أركون ومن حيث هو مجازات عالية تحيل على مثل عليا ظل المؤسسة

نظام العلاقات في المجتمع من خلال النموذج النظري، فكان نظام الفكر هنا يقوم بمؤسسة ذاته غير أن هذه المؤسسة لا تنزل عن واقعها المادي وتطلعاتها النظرية سواء باتجاه الماضي أو باتجاه المستقبل ذلك أن كل مشاريع التجديد والإصلاح في الفكر العربي شكلت ما قدم نفسه على أنه اجتهاد بقي إما محكوما بالمتين إلى الفترة الذهبية فترة النبوة يسعى إلى تكريرها وإيجاد نسخة منها أو بالتقوى إلى المستقبل والبناء والتطوير الآتي، فهو بالضرورة فكر إصلاحية يصل أحيانا إلى حدود البرغماتية دون أن يشارف أو يعيش ولو لحظة معرفية لغاية السؤال المعرفي في ذاته (*)، وعليه يمكن أن نقول أنه بالنسبة إلى «الاستمعية العربية» يظل تاريخ المصحف، وليس تاريخه مرهونا بتاريخ وجوده الاجتماعي الموجود، فليس تاريخ أي فكر سوى فكر هذا التاريخ في شروط «إنتاجه» التي هي بالضرورة اجتماعية ذاتية بالنسبة إلى التجربة العربية. ووفق ما تقدم برى أن الكاتب والمفكر الكبير محمد أركون الذي هو من أكثر المفكرين العرب استنارة حتى فيما يتعلق بالآثار الروحي/ الإسلام إذ يسعى إلى إعادة هيكلة وهينا عقائليا به يستند كثيرا على كشوفات البنوية بمختلف اتجاهاتها اللسانية والانثروبولوجية والمعرفية لبلورة هذا المفكر المشتغل بالاسلاميات الباحث بظرفية نظرية تتجسم نحو عمق التراث الديني الخفي لتعيد رسم صلاح تصور جديد به يقطع مع النظرة الميتولوجية السحرية ويدشن أرضية نظرية عقلانية علمية تجعل فكرة الحدث القرآني/الوحي معقولا ذهنيا.

ومحمد أركون في هذا ينفي كل القسوصل بين المجتمعات «التي ترتبط بالعربية والمركزية وما شابه ذلك» ليعتبر المناهج من خلال ما يفكر فيه وليس العكس، فهو ما يجعل البعد الحدائي واضحا متجليا بعمق من خلال اختراقه لحقل ما يسميه هو «بالممنوع التفكير فيه». «المستحيل التفكير فيه» من خلال تلك المناهج الوثيقة الصلة بامتدادات البنوية والتي حشدنا لقراءة التجربة المعرفية للحرب والمسلمين بشئ امتداداتها.

هناك حقيقة بارزة في كل ما يكتبه «أركون» وهي : صدامه مع الواقع المعيش الذي يتخلف بإطار ديني إسلامي يتخذ له اسم «الاسلام المعيش» باعتباره يحدد البنية الذهنية للعربي المسلم على نحو متشابك لا يخول لنا فهم طبيعة هذه البنية الذهنية التي يعيش من خلالها المسلم والتي يتقاطع من خلالها مع الآخر الغربي دون وعي منه رغم أنه يظن أنه متفوق في منظومته التقليدية ولا يعلم «أن جميع المشكلات التي تجابهها المجتمعات (العربية الإسلامية) بشدة متزايدة

قد حل محل الرأسمال الرمزي القديم المتمثل في الارث الجاهلي. غير أن البحث عن المعنى الحقيقي للقرآن يستوجب في نظر محمد أركون إبطال النظرة «المجانبية» وتفكيك تصور العجيب الخلاق (27) الذي أنتجته التأويلات المتلاحقة بالاعتماد على الدلالة الأصلية. ذلك أن تصور الإعجاز هو تصور مؤسس حول القرآن تبلور في إطار الاتجاه الأدبي التكنولوجي الذي نشط للدفاع عن خوارقية القرآن ضد الخصوم والمناوئين وذلك بالاعتماد على نواة الدلالة الأصلية ويرى الأستاذ محمد أركون أن فتح آفاق جديدة اليوم يتم عبر البحث في الأسس الأبنستولوجية للفكر الديني (28).

إنطلاقاً من هذا تصبح القراءة عطفية بعد أن كانت صورية، قراءة تستهدف رصد ثلاث لحظات :

(1) اللحظة اللسانية باعتبار أن الحقيقة اللسانية للنص تجعل صاحبه يبرز -إن صح القول- وينبغي تدريجياً مع عملية التألف (29) لينكشف لنا نظام عميق تحت ظاهر من الفوضى والتشوش.

(2) اللحظة الأبنستولوجية حيث يتم التعرف على الوظيفة الأساسية للكلام التي طمستها قرون عديدة من الممارسة العقلية المركزية التي شجعت تولد المصورات الشيعية مع الحظ منها في نفس الوقت (30). ليتعرف محمد أركون على ملامح البنية الأسطورية التي تطوى عليها النص القرآني.

(3) اللحظة التاريخية التي يتصدى من خلالها أركون لنقد وتفكيك التفسير القاموسية والقراءات الفقهية التي حولت الاسلام من مجازات عالية ورأس مال رمزي إلى أحكام وحدود تقطع بشقين سلوك المسلم وتنميط حياته باسم ميتودولوجيا القانون (علم أصول الفقه) على أن هذه القراءات تصدت وما زالت لكل التفسير الخيالية.

جدلية الأسطوري والتاريخي في تشكيل بنية القرآن

لقد تبين من خلال الدراسات السييسولوجية والفلسفة الحديثة أن الأسطورة تعبير رمزي عن وقائع أصلية وكونية. فالحكاية الأسطورية هي دائمة على ارتباط وثيق بالوضع الثقافي للمجتمع الذي يؤسسها، ومن هنا وظيفة الأسطورة تقوم دائماً على عودة البشرية إلى زمن البراءة، إلى لحظة البدء من خلال إحالة على التاريخ البشري والزماني المتوالي للبشرية حيث يقع الحديث عن وجود البشر في هذا العالم في شكل آخر لترسم معالم العلاقة بين الروحي والرمزي، الإلهي والإنساني، ويشدد محمد أركون هنا بقده للتكنولوجيا المعاصرة التي لم تترك حقيقة هذا ولم تتعمق دلالاته في

والمرشح لشكل الدولة العربية وإيديولوجيتها حتى وإن كانت الممارسة السياسية والتشريعية لهذه الدولة في جوهرها علمانية *

وفهم القرآن في نظر المفكر محمد أركون يمكن توزيعه إجمالاً على ثلاثة محاور أساسية، هي في مجموعها متكاملة :

1 - محور التصور الخارق للقرآن كما في استشهاده بالآية التالية (قل لن أجمعن الإنس والجن على أن يأتيوا بمثل هذا القرآن لا يأتيون بمثل (23) ومن هنا ظهرت تلك الدراسات التي تناولت القرآن من هذا المنظور، واعتبر القرآن منذ ذلك الوقت «معجزة الإعجاز».

2 - محور التصور التاريخي أو التاريخي فالكاتب يرى في القرآن نقطة الانطلاق المحتمنة في كل رجوع انتقادي إلى الماضي العربي الاسلامي، ومن الثابت أن ذلك أمر شائع من وجهة النظر الاسلامية (24).

3 - محور القراءة التقليدية، حيث يحاول التعرض للقرآن بتبين القيمة التاريخية له، وما هو ممكن التفكير فيه وما هو مستحيل التفكير فيه كما يظهر ذلك في قوله لكي نجعل قراءات القرآن التي لم تحاول أن تكون ممكنة، لكي ندعم الظاهر القرآني في الحركة الكبرى للبحث العلمي والتأمل الفلسفي، فإنه من الضروري أن نعرض لثلاثة مفاهيم كنت قد أثرتها سابقاً في مكان آخر هي «الممكن» «التفكير فيه» L'impensable و«المستحيل التفكير فيه» L'impensable واللامفكر فيه L'impense ضمن علوم القرآن» (25)

المبداً عقلاني، الخارق : مقاربة بنوية للنص القرآني :

تبدو نظرة «أركون» إلى القرآن مشحونة بالكثير من الإعجاب والدهشة، وهي نظرة تبرز عن لحظة انجذاب تجاه محتوى القرآن، فالبنية الخطائية للقرآن لا تبدو لديه «طبيعية» عادية ولهذا تتجاوز نظرتة حدودها الطبيعية حيث يقول «لقد كان للفكر العربي مع القرآن، إنطلاقاً لأمع كالبرق. فقد فتح الكتاب آفاقاً واسعة جداً، وجاء بأفكار كثيرة جداً، واستخدم وسائل تعبيرية استثنائية جداً على نحو أنه لا يزال إلى اليوم يقدم للمفكرين والباحثين العلميين مواضيع لا تنضب مما يجب ارتياده» (26) والمتضمن في كتاباته حول العقل، سوف يكشف من جهة، أنه يدعو إلى تجاوز كل «أرثوذكسية» ومن جهة أخرى، يستنتج أنه يجعل العقل الإنساني ملكة إلهية وظيفته «الانغماس» في العجيب الإلهي، كما في استشهاده بقوله «إن في ذلك آيات لقوم يتفكرون» وإن في ذلك آية لقوم يذكرون» واستنتاجاً لهذا نجد «أركون» ينظر إلى القرآن بوصفه حامل رأس مال رمزي جديد كل الجدة،

ينتهي لينداً من جديد.

فالفيلسوفان اللتان يعنيان منهما الفكر العربي على مستوى الإبداع: الأولى مع الفترة التأسيسية من التراث (القرون الهجرية الأولى) التي يتصور معرفتها في حين أن الواقع غير ذلك، والثانية مع عقلانية الغرب ومغامراته المغلقة بدءاً من القرن السادس عشر وحتى اليوم، فمحمد أركون يرى ضرورة الاتصال بهاتين الفترتين، وقراءتهما واستكشافهما في إطار منهجيات الثورة المعرفية العلمية الجديدة وبشكل يغير المعرفة الناقصة الحاصلة في مرحلتي «النضج» و«الثورة» كملحنتين بارزتين في تاريخ الثقافة الأوروبية، وهو ما يؤسس في نظر أركون لتصور جديد بخصوص الإسلام، تصور يقطع مع التراث ليعتبه، يعيد قراءة اللغة ليجو كدالاتها، يخلص الإسلام الأول اسلام الثقافة والرمز المطلق من الإسلام الموازي اسلام المؤسسة الذي صاغه الفقهاء والمبشرون وشرعوا بذلك من حيث لا يدرون إلى أدلجة الإسلام وتحويله إلى منظومة تسمى بأشكال مختلفة إلى احتواء وتنسيق حياة المجتمعات والتدخل في كل جزئيات أنشطة أفرادها

خاتمة

بهذا نكون قد خصلنا إلى خاتمة هذا العمل الذي سلطت فيه الضوء على أكبر مشروعين فكريين عربيين يتصدیان اليوم لقراءة المسألة التراثية بكل أبعادها، ويتصدران المشهد الثقافي العربي راجعاً. وقد سعيانا إلى رصد حضور المنهج البنوي في ذلك، وليس هذا بغاية الاستفصاف أو الدحض وإنما كما ذكرنا في التقديم لأجل إدراك حدود التشريح البنوي للتراث العربي والمساهمة في إرساء وهي بذلك حتى لا يسيئ هذا النموذج من القراءة هو الأوضح، خاصة إذا علمنا أن العديد من النصوص العربية القديمة مازال لم يقرأ لذاته أو لفائدة اعتمالات العقل وهواجس الكائن اليوم، لتترك حلقة الوصل بين بساطة الموروث بإشراقاتها الجميلة بعقريه المحدث بشطحاتها الحاضرة.

التاريخ، ذلك آله يصرف النظر عن مسألة صاحب النص، فإن اللغة القرآنية التي بلغت دفعة واحدة مستوى رفيعاً من التعبير الرمزي، تسمح بالمساهمة في بلورة نظرية في اللغة الرمزية ترتبط بسياق الفكر الميثي الذي ظهرت فيه وبالفكر المعنوي الرأهن الذي يعيد اكتشاف اللغة الرمزية. ويمضي متسانلاً كيف أن التفاسير الكلاسيكية في الغالب إما أنها أنزلت هذه اللغة الرمزية إلى صف الخطاب القانوني ووظيفة وإما أنها حوكت هذه اللغة نفسها إلى خطاب غوسي تعليمي (31) فحقيقة النص القرآني يجب أن تترك اليوم في إطار عفويتها، باعتبارها التباساً دائماً لليقينيات التي لا تستند إلى برهان بل إلى تلازم عميق وثوابت الشعور الإنساني الدائمة، وأن الخصائص الأسلوبية للجسلة الإسمية التي يكثر ورودها في القرآن، تزيد قوة الإنباس هذه حدة، هذا الإنباس الذي ينغم في وقت واحد كل المستويات النفسية للمستمع. ويرفض محمد أركون من جهة أخرى الدعايات التي تستند إلى صور محسوسة في تصوير «الجنة المملوءة بالخور العين حيث تجري أنهار من الخمرة والعسل» ويرى أن تلك الصور لا تحقق فهم قوة إثارتها وإيحائيتها القيصري إلا إزديانها ببنيات الخيال الشعري، لدى الأعراب، بل إن الأعراب الواقعة للجنة والنار في نظر أركون تستند إلى غاياتها من القصص المستخدمة من التاريخ المقتبس حيث التفكير الملحاح بالبلوى النموذجية للشعوب التي عرفت النجاة أو التي حلت بها اللعنة وحيث التذكير بالسلوك المثالي للأنبياء: فالأمر يعني تغذية الرجاء المؤسس لوضعنا البشري وجعله مشروعا (32)

بهذا إذن تضع معالم المشروع الأركوني الذي اتخذ من التجربة الإسلامية بامتداداتها المعاصرة في لاهينا المعرفي والاجتماعي موضوعاً لقراءته التي وإن ظهرت متزامنة الأبعاد والموضوعات فإن خيطاً واحداً يجمع بينها وهو البحث على ضوء مفهوم «الابستمي» بكل امتداداته المنهجية والنظرية في أسباب الفيلسوفين اللذين يعنيان منهما الفكر العربي بخصوص الإبداع إذ لاح وكان الزمن المعرفي والإيدياعي العربي دائري

الهوامش:

* انظر في هذا الإطار كتاب العرب والفكر التاريخي للمؤلف

- (1) راجع «الكلمات والأشياء»، ميشال فوكو، ترجمة سالم بختوت، نشر مركز الإنماء القومي، ص 79 ط 1990
- (2) لتوسع أكثر في هذه الأراء يمكن مراجعة كتاب «الكتابة والاختلاف» لجانك هريدا، ترجمة كاظم جهاد دار توبال للنشر ط 1 - 1980
- (3) محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي مركز دراسات الوحدة العربية 1980 ص 7

(4) محمد عابد الجابري بنية العقل العربي 1984 ص 9

(5) نفس المرجع ص 18

(6) نفس المرجع ص 41

(7) نفس المرجع ص 113

(8) نفس المرجع ص 65

(9) نفس المرجع ص 127

(10) نفس المرجع ص 135

* قلنا بعنقد في إمكانية اعتبار أن مسألة الإجماع كأصل ثالث في أصول التشريع الإسلامي أمر مختلف فيه وحوله أراءات فكرية كبيرة بل هناك من دحضه وردده مثل النظام من التسمية وإلى حيز الظاهري 453 بعد عبارة علي أن هناك من الدراسات الكثيرة قديما وحديثا تدعوا إلى اعتبار أن الإجماع لم يعقد إطلاقا في تاريخ التشريع الإسلامي

(11) أنظر تكوين العقل العربي

(12) بنية العقل العربي ص 253

(13) بنية العقل العربي ص 256

(14) بنية العقل العربي ص 259

(15) في هذا يمكن مراجعة كتاب: L.Massignon:

Lapasson D'AL- Hallaj Vol 2 Paris 1922 p 76

(16) «بنية العقل العربي» ص 327

(17) انظر كتاب «التأويل والحقيقة» لملي حرب

(18) انظر مجلة دراسات غربية العدد 1، السنة 1996، و«الشرق واللاتون» (نوفمبر وديسمبر 1996) مقال الدكتور أبي يعرب المرزوقي، السائد البائد في

تحليل العقل الإنساني ص 9

(*) هذا الموقف نسوقه كنتيجة لما تطور مع الدراسات العلمية الحديثة التي اتخذت من بيانات الفكر الإصلاحية موضوعا لها والتي في عمومها أظهرت مدى حدود المشرع الإصلاحية التي في جوهرها لا تريد من كونها دعوة إلى «الأحد من» «الأسف الصالح» أو للأحد منتجات المرحلة «الغريبة» العربية - بتنظيماتها وتقسيماتها - فهو فكر غيب دراسة لمكونات أساسية لمجتمع وسن نعو، التاريخي ليستقل عليه نماذج جاهزة تحت لواء الانحياز إلى هذا المذهب أو ذاك

(19) راجع الكلمات والأشياء (سبق ذكره) ص 50 وما بعدها

(20) محمد أركون الفكر العربي، عادل العوا منشورات عويدات بيروت لبنان ط 1، 1985 ص 172

(21) محمد أركون، تاريخية الفكر العربي الإسلامي، ترجمة هاشم صالح منشورات مركز الإنماء القومي بيروت 1986 ص 55

(22) محمد أركون الفكر الإسلامي قراءة علمية، هاشم صالح منشورات مركز الإنماء القومي بيروت ط 1، 1987 ص 7

* للمفكر محمد أركون في هذه المسألة رأي متيز وجريء، إذ اعتبر أن الدولة العربية رغم أنها كانت تحكم باسم الخلافة الدينية إلا أنها في عمارتها السياسية وانتشارية تحت منحنى علمانيا ذلك هناك العديد من الإختراعات والتنظيمات التي شملت قطاعات مختلفة (مجتمع، ثقافة، قضاء) كانت بمعمل من السلطة الرموز الدينية حتى وإن صدرت عن المؤسسة الدينية نفسها وهذا كما يظهر في فكر محمد أركون هو نتاج لهيمنة الواقعي / التاريخي على النظري الإعتقادي، وكأننا هنا نقول مع أركون بأسبقية التاريخي على الديني كمثال أعلى.

(23) الفكر الإسلامي قراءة علمية لمحمد أركون ص 32

(24) المرجع نفسه ص 147

(25) المرجع نفسه ص 257

(26) المرجع نفسه ص 178

(27) المرجع نفسه فصل: التاريخية التقدم

(28) انظر ترجمة الأستاذ عزي البدوي لعمل محمد أركون حول قراءة الفاتحة، مجلة الحياة الثقافية عدد 50، 1990 ص 5

(29) المرجع نفسه ص 13

(30) المرجع نفسه ص 18

(31) المرجع نفسه ص 19

(32) الفكر الإسلامي قراءة علمية، راجع فصل الإسلام، التاريخية، التقدم

في الأساطير وطرائق دراستها

محمود عبد الباقى *

سنتين بعد قليل . فالأسطورة هي موضوع إعتقاد . (1)
والعلم الذي يتناول بالدراسة والتحليل جميع المنتجات الأسطورية هو علم
الأساطير (الميثولوجيا) (2)

والأسطورة - بين ظهرها الحضارة الإنسانية كلها - من أشد تلك الظواهر
استعصاء على التحليل المنطقي . وكشدة الأسطورة، للنظرة الأولى، فوضى محضا
أو كتلة لا شكل لها من الأفكار المبعثرة . ولذلك يبدو البحث عن «أسباب» تلك
الأفكار عشا لا جاء به، وإذا كان ثمة ما يغير الأسطورة فذلك هو آتيا «بلا صط أو
ربط» . وكل المحاولات التي بذلتها مذاهب «الميثولوجيا المقارنة» (علم الأساطير
المقارن) - على إختلافها - لتوحيد الأفكار الأسطورية، أي لردّها إلى سوادح
موحّد، قد قدر لها أن تنتهي أو تكاد، إلى فشل ذريع . لكن على الرغم من هذا،
التنوع والإختلاف في المنتجات الأسطورية، فإن وظيفة خلق الأسطورة لا تقتصر إلى
تجانس حقيقي . أمّا الدراسة المنظمة للمنتجات الأسطورية لأي شعب من الشعوب
أو لكل الشعوب فإنها تهتمّ بمعرفة الطريقة التي تمّت بها حتى أصبحت روايات
تروى، وإلى أي مدى كان الإعتقاد فيها، وأيضا تهتمّ بحلّ الألغاز والرموز المتعلقة
بها، مثل علاقتها بالدين أو السحر، وعلاقتها بالمنتجات الأسطورية لشعوب
أخرى... على إختلاف أنواعها... فهذه الدراسة، رغم نواقصها، لا تخلو من
نتائج مثيرة : وكثيرا ما دهش الأنثروبولوجيون (علماء الإنسان) والأتولوجيون
(علماء الأجناس) لمّا وجدوا نفس الأفكار الأولية منتشرة في العالم كله وفي ظروف
إجتماعية وحضارية مختلفة . (3)

ومهما يكن من أمر، فإن وضع «نظرية» للأسطورة أمر لا يخلو من صعوبات
منهجية منذ البداية (4)، لأن الأسطورة - كما أكد أ . كاسيرر -
«لا نظرية في معناها وجوهرها وهي تتحدّى مقولاتنا الفكرية الأساسية، ومنطقها
- إن كان لها منطق - لا يقاس بكل أكرادنا على الحقيقة التجريبية أو العلمية» . (5)



1. تعريفات

قبل كل شيء نتساءل: ما هي
الأسطورة (Mythe)؟

- الأسطورة، اشتقاقا من
«سطر»، أي ألف الأساطير أو
الحكايات العجيبة الخارقة
للطبيعي وللمعتقد عند البشر.

- والأسطورة، تعريفا، هي
حكاية عن كائنات عجيبة تتجاوز
تصورات العقل الموضوعي، وما
يميزها عن الخرافة أو القصة
الشعبية هو الإعتقاد فيها، كما

محاولات فنية جديدة، تشكل اليوم، جزءاً حيوياً من التراث الثقافي والتفني. وقد تبدو مثل هذه التجديدات والإقتباسات مبتكرة بعيدة كل البعد - في روحها وطبيعتها - عن الأصول العتيقة، إلا أنها، مع ذلك، مستمدة أصلاً من جذوره، وكان من غير الممكن تخيلها بدونها. فليس بمعيب إذن، أن تصبح دراسة الأساطير علماً مستقلاً يعرف بعلم الميثولوجيا، له طوائفه الخاصة التي ستعرض لها بعد تحديد للأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية.

* *

الأسطورة البحتة: قد يمتزج تعبير «الأسطورة» في أذهان بعض الناس وحتى بعض المنظرين (10)، بتعبير الخرافة والحكاية الشعبية، رغم اختلاف المنتجات لها. فالأسطورة البحتة (myth proper) (11) هي كما أشرنا في تعريفها موضوع اعتقاد وقد وجدت جوانب عديدة للنظرة الكلية الشاملة في المجتمع القديم تعبيراً في الأساطير، وفيها عناصر الدين، طبعاً، طالما أنها تحتوي على مفاهيم ما فوق الطبيعة. لكنها كانت تعكس، في الوقت ذاته، الآراء الأخلاقية والمبادئ الجمالية للإنسان بالنسبة للواقع. إن الأساطير، أعني حكاية تيمير ماركس، هي: «التقديم الفني للأشياء لبطنية (بهم) بالطبيعة هنا جميع كل ما هو مادي بما في ذلك المجتمع». وهذا هو السبب في أن صور الأساطير تستخدم غالباً في الفنون لكن بتفسيرات مختلفة.

* *

الخرافة: حكاية بطولية صلاى بالخوارق إلا أن أبطالها الرئيسيين هم من البشر أو الجن ولا دور (مهماً) للآلهة فيها. ومن أنواع الخرافات ما يسمى بـ: «ساقا» "Saga" - وهذه الكلمة هي أصلاً اسكاندنايفية بمعنى رواية. (12) وتستعمل عادة الآن للدلالة عن تلك الرواية التي تعالج أحداثاً تاريخية أو خارقة، وهي ما يمكن أن نطلق عليه في العربية اسم «أساطير الأركين»، وغالباً ما تتناول، في خطوطها العريضة، أموراً تتعلق بالبشر، ومعاركهم البطولية ومغامراتهم. . . . إلخ. إن ملحمة هوميروس (13) عن حرب طروادة - «الأيادة» - تمثل أروع نموذج لهذا النوع من النتاج: كانت الحرب حرباً حقيقية، ومن المحتمل جداً أنها قامت بسبب المنافسة التجارية والعمل على إقامة مستعمرات يونانية في الشرق الغربي بالخيريات. ويبدو أن قصة الحرب هذه تتألف، في خطوطها الكبرى، من حصار الأخيين لقلعة طروادة، الأمر الذي تسبب في قطع الاتصالات بين طروادة والأمصار المجاورة لها.

وهنا يمكن التساؤل: أليست الأساطير محاولة من العقل، في مغامراته الأولى (6) لتفسير أو تحليل بعض الظواهر الطبيعية وللتصديق للألسنة الكبيرة المطروحة عليه؟ - يقول فراس السواح بالحرف: «لقد جهد الإنسان دوماً في كشف حقيقة العالم والحياة والبدائيات، وشغفته الغايات والنهايات. وكانت وسيلة إلى ذلك مرتبطة بالمرحلة التاريخية لتطوره نفسياً وعقلياً. اعتقد، في البداية، أن العالم بكل مظاهره المتنوعة يخضع لترايبطات وقوانين وقواعد معينة، واعتقد أن معرفته بتلك الترايبطات وقواعدها، تساعد في السيطرة على الطبيعة المحيطة به وإخضاعها لرغباته ومصالحه». (7)

ربما أن الإنسان لا يستطيع أن يتحمل وضعية القهر والعجز أمام قوى الطبيعة، فكان عليه، والحال هذه، أن يصل إلى حل ما يستوعب أماته وعجزه، ويتفحص له شيئاً ما من السيطرة عليها، وإلا أصبحت الحياة مستحيلة. فإذا لم تيسر له الحلول الناجمة التي تمكنه من التحكم الفعلي في هذه القوى الطبيعية الجامحة أو في الواقع الطبيعي والوجودي، لجأ إلى الحلول الأسطورية.

إن الأساطير كلها تغلب على قوى الطبيعة وتجعلها ثانوية وتشكلها في الخيال وبمساعدة الخيال. «بمعنى أنه إن الأساطير تخفي مع بزوغ سيادة حقيقة على قوى الطبيعة». (8)

2 - الأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية

رغم الصعوبات المنهجية فإن دراسة، الأساطير بأنواعها - وكذلك الخرافات والحكايات الشعبية - لا تقل عن دراسة تاريخ الأدباء المقارن وذلك لفهم معتقدات الشعوب وأفكارهم ومشاعرهم، التي عبروا عنها في مختلف الفنون والروايات. . . والأساطير، كما هو معلوم، شكل من أشكال الشفافية للفولكلور (9) الذي هو من أخص خصائص القدماء. وهي حكايات تولدت، في المراحل الأولى للتاريخ، ولم تكن صورها الخيالية لأي الآلهة وأنصاف الآلهة، والأرواح والشياطين. . . الخ والملائكة والأبطال الأسطوريين إلا محاولات أولى للمعرفة الإنسانية لتحليل وشرح الظواهر المختلفة للطبيعة (الزلازل، عواصف، براكين، عواصف جفاف، أوبئة إلخ. . .) ولذا فيسبون من الصعب على الدارس - إن لم يكن من المستحيل - دون دراسة هذه الأساطير أن يفهم الكثير من فنون الشعوب الغربية والشرقية وآدابها وطرائق تفكيرها، وكذلك فنون وآداب أجزاء أخرى من العالم، خلال آلاف السنين، منذ نشأت الحضارة حتى اليوم. فإن ثمار إنتاج خيال هذه الشعوب القديمة كان يستخدم عادة، من حين لآخر، لإستهلام

**جلب القرن التاسع عشر، في أوروبا، نهضة فنية
وجمالية حقيقية أعادت للأسطورة رونقها وبهاها
تكتل فني تصويري من أشكال الفولكلور والأدب الشعبي.**

طرائق دراسة الأساطير

[1]

شهدت الأسطورة صراعا مريرا مع الفلسفة: لقد تجرع سقراط السم لإجترائه على آلهة اليونان، ومن بعده تابعه أفلاطون وأرسطو السحري للأساطير، وتمازجت مع الفلسفة الفاتحان المسيحية والإسلامية، فبنت المسيحية نضج أساطير أساسية، كونت منها هيكلها، وهذمت، تبقي من صرخ الأساطير القديمة. أما الإسلام فقد أثبت بعض ما أوردته الأساطير، وقدمه في صيغة مختلفة تماما، مرجعا إياه إلى أصله السماوي القديم، قبل تعريف الكلم عن مواضعه بسبب الشكافد أو سوء الطوية. وتجدد الإشارة إلى أن الفلسفة الإغريقية منذ أيام الرواقين (15)، قد طوّرت وسيلة خاصة جيّدة الإحكام من التفسير الرمزي (التشليلي)، وكانت هذه الوسيلة تعدّ - على مدى قرون عديدة - السبيل الوحيد الممكن إلى إزتياد العالم الأسطوري، وقد سادت هذه الوسيلة، في القرون الوسطى، وظلت تحتفظ بكلّ قوّتها عند بداية العصور الحديثة. ثم أدّى تبلور المناهج العلمية، مع مطلع العصور الحديثة، إلى الإزدراء الكامل بالأسطورة وإنزالها إلى مرتبة الحكاية المسلية، لما تحتويه من عناصر غريبة تنافي والتفكير السليم.

غير أنّ القرن التاسع عشر، في أوروبا، قد جلب معه نهضة فنية وجمالية حقيقية أعادت للأسطورة رونقها وبهاها كشكل فني تصويري من أشكال الفولكلور والأدب الشعبي، بعد أن حاول أصحاب عصر الأنوار، في القرن الثامن عشر، محوها أو بالأحرى طمسها. ولم تكن عملية إعادة الاعتبار للأسطورة إلا مرحلة أولى، فما لبث الرومنسيون أن مضوا

ومن المعروف أنّها إنتهت بإتهاك قوّة الطرواديين الإقتصادية والعسكرية، ممّا أدّى إلى إخضاع جميع المدن المتحالفة معهم، وبالتالي إلى سقوط طروادة نفسها.

أما عند هوميروس، فإنّ سبب الحرب يعزى إلى إختطاف «باريس» بن بربا ملك طروادة لـ: هيلين زوجة «ميتيلادوس» الأخ الأصغر لـ: «أقامون» ملك «أركوس» في بلاد اليونان. والعوامل الضعّة في الملحمة هي التدخل الشخصي من جانب الآلهة المتعدّدة، هذا فضلا عن البسالة النادرة لعدد من القواد الأبطال وعلى رأسهم «أخيليس».

وعلى الرغم من غياب الحقائق والأحداث التاريخية التفصيلية عن الملحمة إلّاها فهي تعدّ: «أعظم ملحمة شعرية أبدعها بشر»! (14)

* *

الحكاية الشعبية: هو ما يسمى بالدمرلين (Märchen) أي الحكايات الشعبية. وهذه الكلمة الجرمانية هي أنسب كلمة تؤدي المعنى: لأنها، على الرغم من كونها لا تخلو من حكمة وسحر وجنون وكائنات خرافية، فالحكاية الشعبية - هي نوع يختلف شكلا ومضمونا عن الأسطورة والخرافة (ساقا) في كونه يهدف أولا وأخيرا إلى التسلية والإمتاع، ولا يعمل حسابا لأي شيء آخر، كتسجيل لأحداث تاريخية أو شبه تاريخية أو كمحاولة لتحليل لقوانين الطبيعة...

بل، لا يحدو، أن يكون في مجموعته عبارة عن حكايات على لسان الحيوانات أحيانا) شعبية أنتجها الخيال (الفانتازيا) في أزمنة الطغولة للشعوب وتناقلتها الأجيال، جيلا بعد جيل، وأبرز ما يميّز هذه القصص هو تشابه كثير من أحداثها عند الشعوب المختلفة.

لـ: ألف ليلة وليلة: تمثل نموذجا ممتازا لهذا النوع من الحكايات.

وخلاصة القول إن الحكاية الشعبية كالخرافة لا تحمل طابع القداسة، ولا تلعب الآلهة فيها أدوارا، كما أنّها لا تتطرق، كما هو شأن الأسطورة، إلى قضايا الإنسان الوجودية الكبرى، بل تقف عند هموم الحياة اليومية الصغيرة... هذا وقد تتداخل، أحيانا، الحدود بين الخرافة والحكاية الشعبية (أو الأدلثة)، أما الأسطورة فتبقى تسيجا متميّزا.

أثار دوما خيال البشر وألهم مشاعرهم.. حتى أنهم (أي
الذاكرين) لا يقرّون بأية ظاهرة أخرى لتفسير تلك الحكايات
البداية سوى «قمرهم» (20) الذي هو فكرتهم تماشا.
وأخرون.. يعتبرون «الشمس» - ذلك الكوكب المشع،
مصدر الحياة والدفء والنماء - الموضوع الوحيد الذي سج
البداية حكاياته الرمزية حوله. ثم هناك المنحازون إلى علم
الأثرى والتقلبات الجوية وهم يعتبرون الربيع والطقس والوراء
السموات جوهر الأسطورة - كل حزب بما لديهم فرحون -
ويقول «ماليونفسكي» في هذا المعنى:

«إن بعضهم [أي أصحاب الاتجاه الطبيعي] يفتائل،
بعنف، من أجل كوكبه المفضل أو من مبداه. وأخرون
[وهم] أصحاب مزاج توفيق مستعدون ليوافقوا على أن
الرجل الداني قد فطر شرابه الأسطوري [كذا] من الكواكب
مجمعا» (21)

ب. الأسطورة باعتبارها فناً أدبيا:

يرى هذا الاتجاه في أن الأسطورة تضمّ عصورا نظريا
وعصورا من الحق المعني. وأول ما يلتفت إليه قرائنها
الوثنية بشعر
ولقد قيل

«الأسطورة القديمة هي «الكلمة» التي تطوّر منها الشعر
الحديثة» في تقاليد عمليات يسميها علماء التطور: التمايز
واتحتمس وعقل مرجح الأسطورة نموذج أعلى، وعقل
الشاعر ما يزال في الأساس، صانع أساطير» (22)
وعلى الرغم من رابطة التشابه هذه، فليس من الخطأ
إدراك فرق نوعي بين الأسطورة والفن: ففي الخيال
الأسطوري، نجد ضمنا - وعلى وجه دائم - «اعتقاد»،
ولولا هذا الاعتقاد في واقعية الموضوع الأسطوري لفقدت
الأسطورة أساسها، وبهذا الشرط الضروري الجوهرى،
يمكن أن نذهب إلى الطرف المقابل، لكي نقارن بين الفكر
العلمي والفكر الأسطوري، فإن المقارنة، في هذا المجال،
أمر ممكن بل ضروري.

فالأسطورة هي إذن، نص أدبي، وضع في أبهى حلة فنية
ممكنة، وهذا ما زاد في تأثيره وسيطرته، وكان على الأدب
والشعر الحديثين، أن ينتظر فترة طويلة، قبل أن ينفصلا
نسبيا عن الأسطورة. لقد وضعت معظم الأساطير الأشورية
والبابلية والسومرية في أجمل شكل أدبي ممكن. وقام
«هومربوس» بتوليف معظم الأساطير المتداولة في عصره،
شعرا في الأوديسة والألياذة. (23)

والى جانب الشعر والأدب، خلقت الأسطورة فونا
أخرى كالمرشح الذي ابتدأ عهده بتعميل الأساطير الرئيسية

قدما في النظر إلى الأسطورة، فاعتبروها أصلا للفن والذين
والتاريخ، وصارت النسبة لهم ملهما ومنبعا لا يضبط ثم
اتجهت إليها العلوم الإنسانية، تبحث حول الشكل الظاهر
للأسطورة عن رموز كامنة ودلالات عميقة تعين على فهم
الإنسان (والحضارة بعامة) وسلوكه وحياته الروحية والقصبة
وأليات تفكيره وعواطفه ودوافعه. (16) غير أن مختبرات
علم الاجتماع والنفس والأثنوبولوجيا... إلخ، مناعجها
المختصة المتعارفة بالانقراض براها - كما أشار «أرنست
كاسيرر» - تميل إلى حد كبير لأن «تفسيها» لتلك الظواهر
الأسطورية يغدو، في النهاية، إنكارا تاما لتلك الظواهر.
وعلى ذلك، يبدو العالم الأسطوري عالما مصطنعا، صورا
مزورة عن الأصل، وبدلا من أن يكون اعتقادا يصبح دعوى
اعتقاد... ما العمل إذن؟ - ويجب «كاسيرر» «إن الفلسفة
التي ترفض هذا التفسير قد افتتحت بأن الموجدات التي
توجدتها وظيفية خلق الأسطورة تحتوي «معنى» فلسفيا
مفهوما، ولا بد». وإذا كانت الأسطورة تخبئ هذا المعنى
تحت كل أنواع الصور والرموز، فمهمة الفلسفة أن ترفع تلك
الحجب عن ذلك المعنى... (17)

[2]

لم يكن العقل البدائي واعيا بمعنى ما يخلق من أساطير،
وعلىنا نحن، أو بالأحرى على تحليلنا العلمي أن يكشف
النقاب عن ذلك المعنى، أي أن يثر على الوجه المحتجب
وراء ما لا يحصى من الأثمة. وقد يتخذ هذا التحليل له
توجهين فيذهب في منهج موضوعي أو ذاتي. فلما إختار
الأول، حاول أن يصنف الذرائع. ويلاحظ «أرنست كاسيرر»
يشي من التهم:

«وكما اتجهت نظرية في هذا النوع من التبسيط بدت
أكمل، فإذا وفقت في النهاية، إلى إستكشاف «موضوع» واحد
أو «دافع» واحد كانت قد بلغت غايتها وأدت واجبها» (18).
وفيما يلي، سنقوم بإستعراض غير جامع ومختصر جدا
لأهم المنظورات والمقاربات المنهجية في تفسير الأسطورة:

أ- البحث عن مركز موضوعي للعالم الأسطوري:

كثير من المذاهب الأثنوبولوجية والأثنوبولوجية افترضت،
بإدعى ذي بدء أنه يجب البحث عن مركز موضوعي
للأساطير: يرجع الدارسون كل الأساطير إلى ظاهرة طبيعية
هي ثلها أو حقيقتها القصوى. (19) ولا يتفق هؤلاء الدارسون
كثيرا على نوع الظاهرة الطبيعية التي تقع في قاعدة أكثر
التشاح الأسطوري، فهناك دارسون قالوا: إن الظاهرة هي
«القمر»، ذلك الكوكب الليلي الذي يصل إلى الأرض والذي

وما دنا نعتبر المتطيقين مختلفين نوعاً، متضادين أصلاً، فليس من السهل علينا أن نعمل لذلك التشابه في الملامح الحضارية. حتى أننا نجد دائماً في الحياة البدائية نفسها أرضية خارج المنطقة المقدسة، وهناك موروث دينوي يتألف من قواعد العرف أو القانون يبين الطريقة التي تسير بها الحياة الاجتماعية: يقول «الينوفسكي»: «إن القواعد التي نجدها ما هنا مستقلة تمام الاستقلال عن السحر، عن القداسات الغيبية، وليست مصحوبة بأي عناصر سحرية أو طقسية. ومن الخطأ أن نزع أن الإنسان، في مرحلة مبكرة من مراحل التطور، عاش في عالم مضطرب، إختلط فيه الواقعي بغير الواقعي، وإلتفت فيه الغيبية بالمعقل كما تختلط التقوى الصحيحة والزكافة في بلد فاسد النظام. وأهم نقطة - بالنسبة لنا - حول السحر والشعائر الدينية، أنها لا تستخدم لعمد الإنسان إلا حيث تخفق المعرفة، والطقس الذي يقوم على أسس غيبية ينمو أيضاً من الحياة نفسها ولكنه لا يعمد أبداً جهود الإنسان العملية». (27)

وخلاصة القول، أنه لا يوجد، عند الجماعات البدائية تفكير بخصف، من حيث الجوهر، عن الجماعات ذات الحضارات العالية التطور وإنما توجد فرواق كمية في الدرجة فقط - كما تؤكد عديد الدراسات. وحتى «إليني - برول» نفسه قد تخلى عن مقولته السابقة لأنه أدرك أن الفهم التطوري الخطي للفكر البشري فهم خاطئ.

د- الأسطورة ومدرسة التحليل النفسي:

1 - في كتابه «تفسير الأحلام» (28) إجتنبت الأسطورة «فرويد» كما إجتنبت الكثير من أتباعه فيما بعد. يرى «فرويد» تشابهاً في آلية العمل بين الأسطورة والحلم وتشابه الرموز لكليهما، فهما تحتاج العمليات النفسية الثلاثية: الوعي، الأسطورة، كما في الحلم فإن الأحداث تقع خارج قيود وحود الزمان والمكان. فالبطل في كليهما يخضع لتحويلات سحرية ويقوم بأفعال خارقة، هي إمتكاس لرغبات وأمال مكبوتة. وهذه الرغبات المكبوتة تكدر في سبيل الإشباع. فهي وإن كانت مكبوتة، إلا أنها لم تعدم ولم تفقد القدرة على التأثير والظهور، وإنما ظلت حية ترصد الفرصة للإفلات من الرقيب (censor). . . فالأسطورة والحالة هذه مليئة بالرموز كالأحلام التي إن فسرت، زدتنا بفهم عميق لنسبة الإنسان الخافية ورغباته المكبوتة. وتفسير «فرويد» في هذا المجال لأسطورة «أوديب» أشهر من أن نعرض له هنا (29)

لقد فتح «فرويد» باباً واسماً لم يفلح بعد أمام التفكير النفسي للأسطورة، وتابع الجهد، بعده، تلامذته وناقده من أمثال «يونغ» و«فروم» وغيرهما. (30)

في الأعياد الدينية. كما خلقت فنونا أخرى كالغناء والموسيقى وغيرها.

ج - الأسطورة كإمتكاس للحياة الاجتماعية:

يبدأ «دوركهايم» (24) - من المبدأ القائل بأننا لا نستطيع أن نعمل للأسطورة (التفسير) ما دنا نقش عن مصدرها في العالم المادي، أي في حدس الظواهر الطبيعية، ومثال الأسطورة الحق إنما هو المجتمع لا الطبيعة، فكل دوافعها الأساسية إمتكاسات للحياة الاجتماعية لدى الإنسان، وبهذه الإمتكاسات تصبح الطبيعة صورة للعالم الاجتماعي، فهو يعكس كل ملامحها الأساسية ونظمها ومبناها وأقسامها وتفرعاتها.

وقد بلغت فكرة «دوركهايم» تطوراً كاملاً على يدي إليني - برول غير أننا نلاحظ أن لديه ممزاً أهم، فهو يصف الفكر الأسطوري بأنه «فكر ما قبل المنطق»، وإذا إتمس الفكر الأسطوري علماً لم تكن المعل التي تلتي طله منطقية أو تجريبية، وإنما هي «علل خفية» ويقول

«تتضمن فعاليتنا اليومية ثقة كاملة عبر مضطرة في ثبات القوانين الطبيعية، غير أن نزع الإنسان البشري مختلفة عن ذلك أشد إختلاف، إذ تظهر له الطبيعة التي يعيش في وسطها تحت مظهر مختلف جداً، فكل المخاوف والأشياء لها منضوية في شبكة من شؤون المشاركة والإتكار، وكلها شؤون خفية». (25)

ويرى إليني - برول أن أنماط المجتمعات البدائية المختلفة لها أنماط فكرية مطابقة. وأن التفكير الذي يتميز به الإنسان البدائي يختلف عن قواعد منطقاً التي وضعت من أجل غايات مختلفة، وإذا إقربنا من هذا الميدان أصبحت القوانين، حتى قانون التناقض وغيره من قوانين الفكر العقلاني، غير واردة؛ (26) والبدائي لا يفرق بين ما هو طبيعي وما هو فوق الطبيعة. ومن المؤكد اليوم، أن مقولة «إليني - برول» التي تقول بالاختلاف النوعي بين تفكير البدائي وتفكير المتحضر، لا تنهض في وجه النقد العلمي، ويبدو أن المدرسة الاجتماعية الفرنسية قد قدمت برهاناً كاملاً جامعا على الجزء الأول من الفكرة ولم تشعل نفس الشيء في الجزء الثاني، ولا أحد ينازع في كون طابع الأسطورة اجتماعياً أساسياً، ولكن القول بأن كل العقليّة البدائية - بالضرورة - من عهد ما قبل المنطق أو أنها غيبية غيبية - هذا القول يتعارض - فيما يبدو - مع الشواهد الأثروبولوجية والأنتولوجية.

وإنما نجد مناطق كثيرة من الحياة والحضارة البدائية تمتع بالملامح الكبرى التي توجد في حياتنا الحضارية؛ وما دنا نزع أن تخلفاً مطلقاً بين منطقاً ومطلق العقل البدائي،



**أن الكائنات الخرافية التي تظهر في الكتابوس كالفين
والشياطين والوحوش الأسطورية كلها من «الصور
والرموز الأولية البدائية» ومصدرها اللاشعور الجمعي**

فالأسطورة قيمة تمويضية وليست مجرد تحقيق رغبة لم يتح لها إرضاء حقيقي كما يقول «فرويد» ويفترق «يونغ» جليريا في نظريته إلى اللاشعور عن «فرويد» عندما يقرر أنه يوجد إلى جانب اللاشعور الفردي (الشخصي)، لاشعور جمعي (33)، وهو طبقة أبعد غورا في أعماق النفس. وهو فطري موروث يشترك فيه الناس جميعا، ويحتوي على إنطباعات عن خبرات الجنس توارثتها جيلا بعد جيل. كما يحتوي على «صور ونماذج أولية بدائية» (Archetypes)، وهي صور ونماذج عتيقة درج عليها الجنس البشري في إرتقائه وهي طرائق التفكير، والسلوك التي إنحدرت إليه من أسلافه الأوكين. وتظهر هذه الصور والرموز، من وقت لآخر، متشابهة بين شعوب مختلفة في جميع أنحاء العالم، دون أن يكون الفرد قد عاينها أو مرّت بخبرته الشخصية: يتجلى هذا التشابه خاصة، في دوافع ورموز الأساطير، والأحلام وحتى في التفصص الخرافية وفي أرواح المعتمدين. ولذا، يمكن القول - كما يرى «يونغ» أننا مستهلكون من قبل هذه الصور والرموز أكثر من كوننا مالكيين لها. فمن خلال رموز الأمورة (أو الحلم) نجد أن العالم يتكلم، وكلما إزداد الرمز عمقا، كلما كان أقرب للعالمية والشمول. وهذا التشابه في الرموز الأسطورية وفي الأحلام والكوابيس (34)، كما يبدو في عصور مختلفة، وبين الشعوب المتباعدة، هو أكبر دليل، عند «يونغ» على وجود اللاشعور الجمعي. وقد إنتقد من طرف العالم الفرنسي «كلود ليفي - ستروس» (4).

وأخيرا - والمجال لا يسمح بأكثر من ذلك - يرى «يونغ» أن الكائنات الخرافية التي تظهر في الكتابوس كالجن والشياطين والوحوش الأسطورية كالتنين، والعتاكب الضخمة، والأفاعي، والأخطبوط، والذئاب التي تقتصص أرواح الموتى وتمتص الدماء، وغير ذلك من المخلوقات الخرافية التي تظهر في الكتابوس، كلها من «الصور والرموز الأولية البدائية» ومصدرها اللاشعور الجمعي.

3 - اللغة المنسية والأسطورة - أ. فروم:

بكتابه «اللغة المنسية» (35) قدم لنا «إريك فروم» دراسة عميقة للأسطورة، متطلعا من فكرة «فرويد» القائلة بوجود علاقة بين الأسطورة والحلم مع مخالفة في الرؤية للأسطورة والحلم على اعتبار أنهما نتاج العالم اللاعقلاني. فالعقل في حالة الحلم إنما يعمل ويفكر، ولكن بطريقة أخرى ولغة أخرى. فعندما يدخل الإنسان في عالم النوم يتحرر من أعباء العمل ويعوم الحياة اليومية وقلق الصحو، ويدلف إلى

لكن «فرويد» في نظرياته النفسية هذه عن الأسطورة وفي تفسير الأحلام يغالي بعض الشيء في اعتبار الرغبات الجنسية المكبوتة أهم دوافع الأسطورة، أو بمثابة أخرى، أن كل صور ورموز الأسطورة أرواح وأقنعة لشيء واحد - هو الجنس. حقيقة أن الرغبات الجنسية من أقوى الدوافع التي تتعرض للكبت نتيجة التربية والأوضاع الاجتماعية المضاعفة، إلا أن النزعات الأخرى كالخوف والعداء والكراهية والغضب والسيطرة... إلخ هي عرضة كذلك للكبت والصراع. ولا حاجة بنا هنا للدخول في التفصيلات ونقد هذه النظريات، فمهما اختلفت في محتوياتها فإنها جميعا تنكس على نزعة منهجية أحادية الجانب - وهي جميعا تأمل في أن تجعلنا نفهم العالم الأسطوري بعملية إختزال فكري؟

2 - الأسطورة والصور الأولية البدائية - «يونغ»:

كان «يونغ» من أشد تلامذة «فرويد» إهتماما بالأسطورة، وتعمقا في دراستها. ويرى أن كل المحاولات التي بذلت لتفسير الأسطورة، لم تساهم في فهمها، بل، على العكس من ذلك، قد زادت في الارتداد عن جوهرها. وتختلف طريقة «يونغ» في تفسير الأسطورة (والأحلام) عن طريقة «فرويد» (32). فطريقة «فرويد» طريقة تحليلية عليّة تهتم بالدوافع والأسباب. أما طريقة «يونغ» فهي طريقة تأليفية، تهتم بالأهداف والغايات، وإيجاد علاقات بين خلدات النفس والفلسفات الكونية كما تبدو في الأساطير والديانات. فيونغ لا يهتم بأسباب الأسطورة (أو الحلم) ودوافعها، وإنما يهتم بالهدف والغاية التي ترمي إليها والوظيفة التي تحقّقها.

معان محدّدة، ومن ناحية أخرى كانوا عيشا يبحثون عن فهم آية صورة داخلية كانت توحد المعاني هذه بتلك الأصوات. وبادت محاولاتهم بالفشل، لأن الأصوات ذاتها موجودة في لغات أخرى. وهكذا فإن التناقض لم يجد حلا إلا عندما أدركوا أنّ الوظيفة الدلالية للغة ما غير مرتبطة مباشرة بالأصوات ذاتها، وإنّما بطريقة إنلجاع الأصوات وتداخلها.

ثم يتقد نظرية «يونغ» عن الأساطير فيقول: «ويروى نظرية «يونغ» أنه من شأن المدلولات الواضحة أن تكون مرتبطة ببعض المواضيع الميثولوجية التي يسميها النماذج أو الصور الأوكية البدائية (القديم). وهذا إنشأ من مسائل للإنشاس الفلاسفة القدامى. إن تقرب الأسطورة من اللغة لا يقدم شيئا جديدا: فالأسطورة جرة لا يتجزأ من اللغة، لأننا نعرفها بواسطة الكلام والحكاية. علما بأن الأسطورة تتحدّد بنظام زمني يدمج خصائص اللغة بالكلام، كما أنّها تتعلّق دائما بأحداث عابرة: فقبل خلق العالم أو «فخلال المصور الأول»، وفي كل الأحوال امتد أزمة سحيقة» ولكن القيمة الداخلية المعاة للأسطورة نسم من واقع وهو أنّ هذه الأحداث الجارية في زمن قصير، تهكّي أيضا بنية دائمة. وهنا لا شيء يمسائل الفكر الأسطوري ميري الايديولوجيا السياسية (38).

إنّ ما هو تعريف للأسطورة؟

- إنّها ذات بنية مزدوجة تاريخية ولا تاريخية مما يقول: «إنّ أصالة الأسطورة بالنسبة إلى كل الوقائع الفسوية الأخرى، تكمن في كونها تظل أسطورة على الرغم من رداءة الترجمات لها، فيدركها، كأسطورة، كل قارئ في جميع أنحاء العالم.

إنّ جوهر الأسطورة لا يكمن في الأسلوب ولا في طريقة السرد، ولا في التركيب التموي، وإنّما في الحكاية التي تحكيها.

إنّ الأسطورة في الحقيقة لغة، ولكنها لغة على مستوى رفيع جددا. «... فولو نظريتنا نظرية واقعية إلى الأسطورة لوجدناها في أنّ واحد بدائية بالنسبة إلى ذاتها كأسطورة، ومشتقة بالنسبة إلى سواها من الأساطير. وأنّ ما يحدّد الأسطورة ليس موقعها في لغة أو في ثقافة معينة، وإنّما تتحدّد من حيث ترابط هذه اللغة وهذه الثقافة مع لغات وثقافات أخرى ومن هنا يستنتج: أنّ الأسطورة ليست وليدة لغتنا دائما، بل هي أفق متفتح على لغة أخرى. «.

وخلاصة القول إنّ النظريات عن الأسطورة على اختلاف رؤاها قد حاولت إثارة هذا الموضوع الذي يعتبر جديدا على

عالمه الداخلي بعيدا عن ضغوط الواقع، فتقدّد الـ «أنا» بورة تفكيره. فإذا كان الصحو دعوة للعمل والفعل، فإنّ النوم هو دعوة للتأمل من نوع خاص حيث يستخدم لغة خاصة هي لغة الرمز. النوم إذن هو إنقلاط الإنسان من ربة السادة وتفرغ للذات ممّا تغدو مصرفة بنفسه أكثر وضوحا. فعالة السبات هي القطب الثاني لوجوده، في مقابل حالة اليقظة، وليست كما زعمنا معطلا. . إنّها تعطيه الراحة ليده يوم جديد. .

ولغة الرمز هي اللغة التي تنطق عن الخبرات والمعاشير والأفكار الباطنية، كما تنطق لغتنا المحكية عن خبرات الواقع، مع فارق هام يكمن في شمولية لغة الرمز وعالمية، وتجاوزها لفوارق الزمن والثقافة والجنس. . والأسطورة - كالحلم - تكمن أهميتها في تقديمها حكايات تشرح، بلغة الرمز، خسا من الأفكار الدينية والأخلاقية والفلسفية. وما علينا إلا أن نفهم تلك اللغة، لفتح أماننا عالم مليء بمعارف غنية لا تنضب (36).

هـ- المنهجية البنيوية في تحليل بنية الأسطورة

من بين الباحثين في ميدان الأساطير، تميز «كلود لفي ستروس» بمنهجه البنيوي الخاص في تحليل بنية الأسطورة أو تركيبها (37)، فهو من جهة يتتقد التحليلات الأخرى عن الأسطورة، قائلا:

«يدعي البعض أن كل مجتمع يعبّر في أساطيره عن مشاعر أساسية - مشتركة بين الإنسانية جمعاء - كالغيب والحدود والثأر. . ويرى آخرون أنّ الأساطير تشكل محاولات لتفسير ظواهر صعبة الفهم: ظواهر فلكية وجوية إلخ. «، ويحدّد رأيه في الموضوع بقوله:

«إنّ الميثولوجيا ستكون معتبرة كأنها كاس لينة إجتماعية وللملاقات الإجتماعية (...). وأنّ دراسة الأساطير ستقدونا إلى إستنتاجات متناقضة، ذلك لأنّ كل شيء يمكن حلوه في أسطورة معينة: يبدو تماثل الأحداث في الأسطورة وكأنه غير مرتبط بأية قاعدة منطقية أو إستمرارية. غير أنّ هذه الأساطير التي تبدو مرتجلة ظاهريا، إنّما يعاد إنتاجها - مع نفس المزايا وغالباً بنفس التفاصيل - في مناطق عديدة من العالم.»

أمّا عن طبيعة التناقض في الأسطورة، فهي عندك. ل. ستروس» كالتالي:

«يشبه هذا التناقض ما اكتشفه الفلاسفة الأوائل الذين إهتموا بدراسة اللغة، فكان لا بدّ لهم أوّلا من إزائته، حتى يتكون علم اللغة كعلم. فقد كان الفلاسفة القدماء يفكرون في اللغة كما تفكر اليوم في الميثولوجيا: فمن ناحية، كانوا يلاحظون أنّ في كل لغة مجموعة من الأصوات مترافقة مع

ومن الناحية الثانية كانت الأسطورة في أجلى أشكالها مظاهر فطرية، تحتوي على بعض من دوافع تعدد تباشير لمثل عليا دينية وجدت من بعد، فالأسطورة، «مذ البده، دين بالقوة» (40). وليس الذي ينقل الإنسان من مرحلة دينية إلى أخرى «أزمة مقابضة أو ثورة في الشعور»، كما يقول بذلك «برغسون». يحاول هذا الأخير أن يقتنص - بأن هناك تضادا لا توفيق فيه بين ما يسميه «دين ثابت» و«دين ديناميكي» - فالأول نتيجة ضغط اجتماعي، والثاني مبني على الحرية، وفي هذا لا نخضع للضغط ولكن نجذب إنجابا. وبهذا الانجذاب نعظم الروابط الاجتماعية السابقة التي فرصتها علينا الأخلاقيات الثابتة العرفية - التقليدية.

الكتابات الحرة الحديثة. فقد تحتوي بعض الأساطير على عناصر كثيرة، وقد تحتوي أخرى على أخلاقيات وعناصر تاريخية كأسطورة الطوفان البابلية، وأسطورة جلجامش: كما نشرف نمط الحضارة والإنتاج الاقتصادي (ملحمة هوميروس مثلا) .. ولما كانت الأساطير وثيقة الصلة بالمعتقدات القديمة فهي لا تخلو من تصورات دينية سحرية وفن (فولكلور). (39) ويرى أ. كاسير - عن صواب، أن ليس ثمة من فرق جذري، بين المجال الأسطوري والديني - كلاهما وجد أصلا في نفس الظواهر الأساسية من الحياة الإنسانية، ولا نستطيع أن نعين، في تطور الإنسانية نقطة تنتهي عندها الأسطورة وبدأ الدين وقد كان تاريخ الدين في كل إنشائه مرتبطا بالعناصر الأسطورية ومتواجبا بها على نحو لا يتقسم.

المواضع

- (1) - تراجع مادة «أساطير» (جميع أسطورة) في "معجم العلوم الاجتماعية، بيرنسكو، القاهرة، 1975، ص: 583.
- (2) - انظر مادة ميتولوجيا Mythologie Mythology في: الموسوعة الفلسفية، بيروت، دار الطليعة، 1974، ص: 21. كما تعني الميتولوجيا الأساطير الخاصة بشعب من الشعوب.
- (3) - انظر: المقالة العامة: لأرنست كاسيرر "الأسطورة والدين، ضمن كتبه، مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية - أو مقال في الإنسان، ترجمة د. إسماعيل عباس، مراجعة د. محمد يوسف نجم، بيروت، دار الأندلس، 1961، ص: 142.
- (4) - د. خليل أحمد خليل، مقدمة سهجية لعمد الأسطورة، مجلة الرأي، العدد 4، 5 تموز (جويلية)، آب (أوت)، 1972، ص: 53 - 64.
- (5) - أ. كاسيرر: الأسطورة والدين - ص: 143.
- (6) - وهذا صواب دراسة قيمة للأسطورة في سوريا ويلاز الرافدين. لفراس السواح: مغامرة العقل الأولى. ط2، بيروت، دار الكلمة للنشر، 1981.
- (7) - المرجع نفسه ص: 8.
- (8) - كارل ماركس وأنجلز: الأعمال الكاملة، المجلد 12، ص: 737.
- (9) - (Folklore) من الأثنية "Folk-lore": فنون وآداب الشعب.
- (10) - الأسطورة (البحث)، هي عند الدكتور إبراهيم سكر - ذخيرة بحثية! انظر: مقالاته: الأساطير الإغريقية، المنشورة في "تراث الإنسانية"، المجلد الخامس دار الكتاب العربي للطباعة والنشر. ص: 632 - 655.
- (11) - تمهيدا للمعرض، فلهذا التسمية إجرائية وليست واقعية لإحتلالها غالبا، بالنتاجات الأخرى.
- (12) - د. إبراهيم سكر: الأساطير الإغريقية. ص: 634.
- (13) - «هوميروس» - شاعر ملحمي يوناني قديم، نصف أسطوري ناظم «الإلياذة» و«الأوديسة»
- (14) - انظر مقال د. إبراهيم سكر: الأساطير الإغريقية، في «تراث الإنسانية» المجلد الخامس ص: 635.
- (15) - وكذلك: G.S KIRK: GREEK MYTHS PELICAN BOOK, 1977.
- (16) - دهعة فلسفة إنتشرت في إطار الثقافة اليونانية، في القرن الرابع قبل الميلاد، تحت تأثير الأفكار التي تدعو إلى المواطنة العالمية وكان «ريون» وفوكسيوس، أكثر الدعاة البارزين لهذه الفلسفة في القرنين الرابع والثالث قبل الميلاد.
- (17) - لسريد من التفاصيل: انظر. مادة: «الرواقيون» (Stoques) في: الموسوعة الفلسفية. ص: 312.
- (18) - فراس السواح: مغامرة العقل الأولى... ص: 9-10.
- (19) - أ. كاسيرر: الأسطورة والدين ص: 143.
- (20) - المرجع نفسه: ص: 144.
- (21) - حتى الأساطير التي لاتصل، من قريب أو بعيد، بظواهر الطبيعة، قد وجدت تفسيرا طبيعيا لها لدى هذه المدرسة. انظر: فراس السواح:

- مغامرة العقل الأولى. ص: 11.
- (20) - هذا التعبير لماليونوفسكي -
- (21) - ماليونوفسكي. «الأسطورة في سيكولوجيا البدائين» (نيويورك، نورتن، 1936)، ص 13.
- (22) - انظر: د. س. برسكوت: «الشعر والأسطورة» (نيويورك، مكجيلان 1927) ص: 10
- (F.C. Poetry and Myth. New York, Macmillan, 1927, p 10.)
- (23) - فرانس السواح: مغامرة العقل الأولى. ص: 16.
- (24) - انظر دروركهايم: «الأشكال الأولية للحياة الدينية» (باريس، 1912).
- (25) - انظر: ليفي - برون: الوظائف العقلية في المجتمعات البدائية (باريس، 1910) و «العقلية البدائية» (باريس، 1922).
- Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures. Paris, 1910.
- La mentalité primitive. Paris, 1922.
- (26) - يعتقد ليفي - برون أن البدائي لا يرى إلا الصلة بين العلة الأولى والنتيجة النهائية، بينما لا يدرك العلاقات المتداخلة. انظر «الموسوعة الفلسفية: ليفي - برون، ص: 385.
- (27) - ماليونوفسكي «أسس الأدب والأخلاق» (لندن، مطبعة جامعة أكسفورد 1936) ص: 34
- Malinowski The Foudation of Faith and Morals. London, Oxford, 1936, p.36.
- (28) - نشر لأول مرة عام 1905.
- S. Freud. The Interpretation of Dreams. Allen and Unwin, 1950.
- (29) - انظر تفسير أسطورة «أوديب» في كتاب فرويد: الطوطم والتابو» (نيويورك، 1918) أو بالعربية، S. Freud: Totem et tabou. Paris, Payot, 1925.
- Totem and Tabou. New York, The Basic Writng, Modern Library, 1938.
- (30) - لا نعمل الكتاب والتحليل النفسي لعرف الدين طموحاً إلى حد بعيد، النظريات برونوفية في المعهد من أبحاثهم، وعلى رأسهم الدكتور عني زيمور خاصة في كتابه:
- 1 - التكرار الصوفية والأسطورة والحلم - القطاع الأرمي في الذات العربية
- 2 - التحليل النفسي للذات العربية - أنماطها السلوكية والأسطورية..
- (32) - تعرف مدرسة «بويغ» بمدرسة «علم النفس التحليلي» تميزاً لها عن مدرسة «التحليل النفسي» لفرويد، ولقد أنجز «بويغ» أعمالاً ضخمة في ميدان علم النفس التحليلي. انظر على سبيل المثال لا الحصر «سيكولوجية اللاشعور» (جيف، 1950) و «الإنسان ورموزه» (بيورك، 1971)، والطبعة الفرنسية.
- C. G. Jung: Psychologie de l'inconscient. Genève, 1950.
- Jung et al. Man and his symbols. Laurel Edition, N. Y., 1971.
- C. G. Jung: L'homme et ses symboles. Paris, Ed. Pont-Royal, 1964
- (33) - بول، «بويغ» (إن العصور والرموز المتضاربة في الأسطورة (والحلم) لم تكن في وعي الفرد في يوم من الأيام، وبالتالي لم تكتب. الأصح أن نقول إنها عاشت في اللاشعور الجمعي، ولكن عملية إثباتها كانت من خلال الفرد.
- (34) - جميع أقطاب التحليل النفسي على أن الفرق بين الكابوس وبين الحلم المزعج والحلم العادي فرق في الدرجة لا في النوع، فكلها مراتب للحلم متدرجة في الشدة. انظر: سيجب يوسف بدوي: الكابوس (= ثقافة السيكلوجية)، مكتبة مصر د. ت. ص 3
- E. Fromm: le langage oublié. Paris, Payot, 1953;
- (35) - من: فرانس السواح: مغامرة العقل الأولى. ص: 14.
- (37) - لمصمت هذه المقشرة عن د. خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي (تقديم)، بيروت، دار الطليعة، 1937 ص 11 -
- 15 و. ل. ستروس: ميثلوجيات، المجلد الرابع، الإنسان العاري، باريس، بول، 1971
- Laude Lévi-Strauss: Mytologiques, t. IV: L'homme nu. Paris, Plon, 1971, pp. 576-580
- (38) - المرجعيات.
- (39) - انظر: ليفي - برون: الفرق طبيعي والطبيعة في العقلية البدائية، باريس، ألكان، 1931
- Lévy-Bruhl, Lucien. Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive. Paris, Alcan, 1931.
- (40) - أ. كاسير. الأسطورة والدين. ص: 165.

القراءة الفرويدية للدين حدود العلمي ومؤثرات الاجتماعي

عن الدين عناية *

«افكاري تنور حول الله كما تنور الكواكب حول الشمس»
ك. ه. يونغ (الهية الذاتية)

المرء وبالتوازي معها الزهو الذاتي أو الطرب الروحي أو اللذة الإيمانية أو الضيرة الدينية أمور تأتي الحضور المادي بعشرته تجليات وتناجذت لا منظورة، وحتى وإن كان حضور هذه التظاهرات له تحلّيات شعورية أو فيزيقية على البدن البشري في شكل قرح، حرر، عم، هذه، نهض، انسلاب، غشيان، قرف أو اضطراب حتى وإن تطوّر الأمر بهذه الأعراض إلى أن تصبح نفس-جسدية -Psychosomatique-، تختلف تغيرات عن مستوى النفس والجسد فإنها تبقى دائماً متممة عن التجسّد المادي العيني، تنبثق الدراما الداخلية برغم ما يوحي به الخارج من غير على عكس حقيقة الباطن الذي هو غراب (1)

إن طرحنا لإشكالية التماثل بين هذين الحقلين حقن المشاعر الدينية والذات النفسية في كافة تجلياتها الصحية والمرضية لا نرعى من ورائه للبحث عن شرعية الأبحاث النفسية الدينية أو تضيق مجال علم النفس بحصره بالانشغال بظاهرة الدينية فحسب وجعله يدور معها حيثما دارت باعتبارهياً وجهين لأمر واحد وإنما في تقديرنا أنه علاوة على أن المسألة الدينية أساسية في علم النفس فإنها تمثل جانباً من مشاغل هذا العلم لا الجوهر أو المرط الذي يطلق منه ليعود إليه، حيث في تقديرنا أن هذا الفرع -علم النفس الديني- ينصوي تحت الأصل علم الأديان كغيره مثل الأناسة الدينية أو الظواهرية الدينية أو تاريخ الأديان وعلم الاجتماع الديني وغيرها (2).

لقد طرحنا المسألة السالفة حتى لا نفعل كما أراد البعض من تبيان أن الانشغال بالمسألة الدينية مع فرويد يتأتى من نقمة وحقد مستبطن ضد هذا الموضوع، لا مستلزمات الحقل النفسي العلمي التي تفرض ذلك، كما تحاول النظر لذلك عديد القراءات ذات البعد اللاهوتي أو المسكونة بحساسية وسواسية مرضية والتي تستهجن القراءة الفرويدية للدين إلى حدود صحيفة جاعلة من مشروعه ذا أبعاد تحطيمية نسفية للركن السامي في الذات البشرية ألا وهو الإيمان، يرى ذلك في



يحظى الدين من طرف
مسون علم النفس
باهتمام خاص، تلاحظ ذلك مع
س. فرويد وك. ج. يونغ وإ. فروم
وجيمس وغيرهم. وربما هذا
الانشغال بهذا المعطى متأت من
تمائل وتشابك خصوصيات
الموضوع المدروس: التجربة
الدينية الروحية مع الحالة
النفسية الكامنة داخل الفرد. إذ
كلا النمطين، الأعراض النفسية
الحاضرة داخل شعور ولا شعور
الفرد والمشاعر الروحية
والعرفانية للذين أمران يتماهيان
من حيث الصفات ويتفرغان من
التجسّم المادي. فالغصاب أو
الذهان أو الغصام الذي يصيب

في ذلك. وربما هذا الإفصاح عن خلوّ الوجود من أي أثر لغوي متعالية واستبعادها كلياً من سياق تحاليلهم المتناولة للنفس أو الوجود أو التاريخ، ما كان ليتم لمثل هؤلاء الرموز الفكريين أو لم تتوفر عوامل اجتماعية وتاريخية ومعرفية كانت وراء الإفصاح عن هذا التضرع الذاتي المعانق للتاريخ والتأني أو المهمل لما وراء التاريخ.

إن العادة الفرويدية أو بتعبير لاهوتي الإلهام الفرويدي، نرى أن سبيل تفسيره لا نتم إلا بدمج سياقين: السياق النفسي الخاص بالذات الفرويدية في خضم تشردّها ومعاناتها، سواء أكانت تلك المعاناة فردية، أم أسرية مثل ما لحق بعائلته من إذلال في عديد المناسبات (*)، وسياق البنية التاريخية الحضارية التي انبجس منها ونشأ بين ثناياها، ذلك أن أغلب الكتب التي حاولت الشرح والتفسير للرؤية الفرويدية للذين تسع من تتبع تفسيره وتعليقه، وتحليل بنمكتوب الفرويدي مع إهمالها للبيئة النفسية التاريخية التي كانت وراء الاندفاع الفرويدي لنصه هذا الأمر الذي ألمحنا إليه من شأنه أن يحلّي العديد من الأمور بشأن الشخصية الفرويدية.

فرويد بين النقص للتراث والتمامي معه :

لئن تميّزت المسألة والمجادلة الأيوبية للإله بطابع إنسي/ إنسي (6) فإن المسألة الفرويدية قد وضعت الأمر في حدود إنسي/ الهوامي، المحيرة عن علاقة انسلاّب وغتراب جارية في فضاء المخيال، ورواية بالأمر إلى حدود العصاب أو المرض أو الوهم بحسب التسميات الفردية المختلفة. فبحسب الرؤية الفرويدية السكن والإقامة في خيمة الإلهي هو تعريض للإنسان ودفع به إلى حياء الزيف والوهم حيث يعيش الأمور بطريقة مقروية ومعموسة، ومن هنا كان العمل لتحطيم أوتان ألوهية عملية جادة وبعيدة الضور، خاصة وأن هذه الأرواح تتجذّر في قعر الذات وتضرب بجذورها في البدايات الأولى للتاريخ الإنساني، هذه العملية التي كان يسمى فرويد لموضوعها ليست هيّة، يقول في إحدى رسائله «لقد قضيت جزءاً هاماً من حياتي مشغولاً بتحطيم أوهامي الذاتية وتلك العائدة للإنسانية أيضاً» (7).

فرويد في مسعاه لتحطيم الوثنية الإيمانية -إن صحّ التعبير- والتي يتقدّرنا تتجاوز شخص الواحد كان مؤزّعا بين عديد التشحيات، فكما نعرف أن قطاع المقدس والذين من القطاعات الشاسعة والمتنوعة ومن هنالك كانت العيّنات المختارة محدودة. فالمتتبع للأدبيات الفرويدية يلحظ أنها

عديد الأدبيات العربية التي ترى في فرويد معولاً من معاول اليهودية أو الصهيونية العالمية (3).

فكما هو معروف أن فرويد عاش وترى في وسط عائلة ذات جذور يهودية ومشبعة بالتراث الصوفي الكابالي (8) والروحي المسيحاني (9)، وأمام التضرعات التي حلت بالكلية اليهودية، في المجتمعات الأوروبية بالخصوص، وأمام ظهور حركة اللسامية تجاه العنصر اليهودي فإن العائلة الفرويدية ما كانت لتكون في مأمن من التضرع لمؤثرات هذه الأوضاع. وربما المعاناة السياسية والمالية والملاحقة والمتابعة التي عانى منها فرويد وعائلته الصغرى، إضافة إلى العائلة اليهودية الكبرى، حيث المعاش البائس يقابله مخيال زائف وواهم مسكون بالتأولات المسيحانية وبالاعلامات للعنصر اليهودي باعتباره حامل الرسالة الإلهية الوصي على ميراث النبوة. هذه الثروة المعنوية ما كانت لها دلالة مادية وسط الجماعة اليهودية حيث قيمتها لا تتجاوز الأرواح والوعود المولدة للاغتراب، فاليهودي بحسب عبادة يهود اليف جورون (1830-1891م) كان ميتاً في الأرض . . . حياً في السماء.

فانطلاق الأفق الاجتماعي والسياسي أسلم الجماعة اليهودية برغم آيات الرفعة التي نعتها كمنارة في التوراة (4) هي التي كانت وراء القراءة الفرويدية الجنيبة للدين متى يطيح بمسوكد التهويمات الذي هو الله (5) إلى حدود الأخضر واللاتدخل في الكون، وكأنه يسعى من وراء ذلك إلى علمنة الرؤية اليهودية للكون والحياة بعيداً عن أية تخمينات دينية وهمية، فالأمر إيمان الفرويدي هو ردّ فعل على وضع اجتماعي في حاجة أكيدة للعلمنة والمقلنة للضروب من حالة الوهم التي تلقى، ومن هنا جاءت المشروعات الأساسية «لقلّ في الحضارة» و«مستقبل وهم» و«موسى والتوحيد» تعبيرات عن قلب الأسطوري والأمر معقول إلى العلمي والواقعي.

فأثر الضغوطات السياسية والحضارية والتراثية التي عرفتها الشخصية الفرويدية والشخصية اليهودية عموماً، ولدت ارتداداً خطيراً باتجاه الذات تولدت عنه مراجعة قاسية للمسيرات الثقافية والديني السابق مع عديد المفسرين المتعلمين من العائلة اليهودية الكبرى وكان القلق الذي صيغ الجماعة اليهودية عبر التاريخ، المتمثل في تهجير، متناف، حروب، متابعات، حالات دونية. هذا الحصر الحضاري، الأثني النفسي وجد الفرصة في التعبير عن ذلك القلق الرهيب في الوجود عبر أشخاص متعددين أمثال جورون، يبالك، كافكا، ماركس، فرويد . . . القائمة طويلة

الفرويدي في عمقه مناقض لكافة أشكال ارتهاق الذات ضمن نسقية معينة حيث تصبح حسيّة نمطية محدّدة تتغذو الأنا غير معصّرة لبيعتها، جسدها، وأما وكيلة في تمييزه بفضل ضغوطات الأنا الأعلى ويفضل ترسّخ ثوابت وسواسية متناية من إلزامات دينية إجتماعية تجد في الجماعي أسس المشروعية. ولعل الإنسان الخارج من القرون الوسطى منهوك المداكر العقلية والإعتقادات الإيمانية، حيث ذاته ناهت وتقاسمتها قوى مضربة : كناس، بيع، دوائر إكليروسية كان يتطلب مشروع ترميم شاسعا. ذلك أن التغيرات التي هزّت العالم في بداية تأسيسه للحضارة الحديثة حيث كانت الثورة على كافة أشكال تكبيل الإنسان في التزييه في الفن في الأدب في الدين، حسب ووليتا فإن تلك التمرّدات المختلفة في كافة الميادين كانت خارجية ولم تمس قعر الذات حيث بقيت الذات تن تحت الكبت النفسي والجسم فكان تبّه فرويد للأغلي الباطني أمرا خطيرا. (15) وربما هذا ساهم وساعد فرويد على اكتشاف الطريق هو إصابة الطبيب بعلة مرضاه فما كان فرويد ليعالج أمرا غريبا عنه أو لتفهم المتابعة له عند حدود وصفات مرضاه بل كان الطبيب والمريض كلاهما، إضافة إلى الدراسة الفيزيولوجية للبدن الإنساني التي عمقت لديه الإلمام بوظائف الأعضاء والأجهزة الداخلية للإنسان من حيث سيطرته على ذهن الإنسان في نشاطه وفاعليته، هذا الثنائي الذي تجسم لدى فرويد النفسي والفيزيولوجي هو الذي ساعده على بناء استنتاجاته على أسس صلبة سواء حول الهيستيريا أو العصاب.

فهل ترى فرويد محققا ومصيبا في نزع الوهم وتقويض الزيف -إن افترضنا جدلا أن الدين زيف وهم-؟ فإذا كان الأمر يحقق للفرد أو للجماعة انسجاما مع الكون، ومقدرة ولو زائفة بحسب التحليل الفرويدي على مواجهة الحياة، خاصة وأنه يصرّح في كتابه " مستقبل وهم" بجسامة تجربة الوجود للفرد أو الإنسانية إذ " تبدو الحياة للفرد كما الأمر للإنسانية عموما من الجسامة تحمّلها ". (16) فهل يصبح الإنسان سوا إذا نزعنا عنه بُعد الأسطوري والديني، أو ليس هذا الكمّ الروحي والغيبي من الضمانات ضد اللاأمنانية المرضية للإنسان في الكون؟ فاقضية التفضية للدين من وجهة نظر نفسية تبدو ذات أهمية بالغة ومن هنا يتجلى جدوى الاعتقادات الدينية بقطع النظر عن صدقها أو زيفها.

برغم كل هذه الأسئلة المتوقّصة وما يقابلها من أجوبة مبتورة وظرفية فإنها لا ترقى إلى ما يطمح إليه فرويد من إعادة تشكيل الفرد، الحرّ.

ذات خطين متنافرين الأول يعبر عن تماه مع التاريخ والحضارة والميثولوجيا العبرية، والثاني ناقض وهادم واثار (8).

وبحسب هذا التنافر الظاهري أو لا يمكن القول إن هذا التمايش داخِل الذات بين عناصر متناقضة بحسب عبارة «جانين شستات سميوجل» حبلّة من حبلات الذات اليهودية (9). فالبحث والتشيع للعقلية الفرويدية في فهم الظواهر والنظرة للكون ليست أمرا حيا. ولعل الإلمام بالقضاء الذي تربى فيه فرويد يسهم بقسط هام في فهم هذه الشخصية الإشكالية والطمسسية، وإن كنا أكفنا على دور القضاء اليهودي التوراتي الذي تربى فيه قبلنا لا نستبعد التأثيرات العميقة لثقافة الأتوار والثقافة الألمانية بالخصوص، بالإضافة إلى عنصر الثقافة والميثولوجيا الأغريقيتين. إننا نتجاري «جون برنار باتيرسات» في تأكيد على وقوع التفكير الفرويدي رهين هذا المثلث المفاهجي (10).

فالكثابة الفرويدية تجاه الدين عموما مسكونة بمفردات قاموس الميثولوجيا التوراتية (11) حيث الملاحظ أن في شخص فرويد استبطاناً للتراث اليهودي، بكلّية، حتى ليجلّ إليه أحيانا أنه يقوم بالدور التأسيسي أو التحريزي الذي قام به بعض الشخصيات التراثية، يذكر باتيرسات فيسأ يروية عن جونز كاتب السيرة الذاتية لفرويد أن هذا الأخير يصرّح على إثر رحيله من فينا قائلا : " بعد تعظيم مجيد أور شليم من طرف تيموس، طلب الرئي يوحنا بن زكاي السّماح له بفتح مدرسة بجته لدراسة التوراة. وإن دورنا ليشاثل مع ذلك، فنحن متمودون على كافة مظاهر القهر التي يمثلها تاريخنا أو تراثنا، أو بعض الأفراد من بيننا " (12).

فرويد والإيمان

تحتشر الفرويدية ضمن النظريات والطروحات اللاهية للعالم الغيبي وتصدّر كأحدى مركّبات فلسفة موت الله أو ما يعبر عنه أحيانا بقرار الآلهة أو انتحار الله أمام اكتشاف أمره (131). ولكن هذا الهروب من عصاب ديني للوقوع في عصاب لا إيماني هل كان ليقتع فرويد الذي يسعى لبناء الذات السليمة. إن فرويد الذي يحمل قلق الإنسان والتاريخ فوق ظهره من خلال المتابعة الكلينيكية لمرضاه حتى ليجلّ هموسا يهم إلى درجة اتحادية، وبغوضه في الإناسة والتاريخ الانسانيين من خلال متابعتها للظاهرة للدينية في فضاءات مختلفة (14) لا يمكن أن يفهم موقفه بأنه في عدائه للدين الألوهي يعني مسوالة للدين الألوهي. إن المشروع

الفرويدي ويقين الأنبياء من أجل تأسيس مشروع الإنسان المستخلف .

في الدين العصامي والتدين السليم

كان تصريح فرويد في عديد المواقع من مؤلفاته أن الدين وسواس يشابه من حيث بنيته مع العصاب (17) وألح في ذلك إلى درجة نجد أتباعه وحواربه يرددون هذه المقولة دون تمعن . ولعل التشابه الذي بدأ فرويد من حيث التظاهرات النفسية للعصابي والمشددين غلطت أمامه العديد من المشاعر الأصلية التي تتجذر عنها السلوكات والاعتقادات في مرحلة لاحقة . فحتى لا ننكر أن السلوك الديني إذا استحكم من الفرد يصبح سلطانه نافذا عليه ، خاصة إذا ما كانت غائبة من المؤمن الفلسفة الأساسية للدين والدين والتي هي في أصلها تحرير للإنسان من هيمنة الاستعبادات المختلفة : اللذة ، الزمن ، التقليد ، الانطاوية ، غريزة القطيع ، الوسوسة ، الحصور ، وعرض أن يقود الإنسان الدين فإنه يصبح مفقودا بالدين إلى درجة تنجب فيها ذاته البشرية المكرومة .

التعميم الذي مرره مع فرويد بشأن الربط بين العصاب والسوسوسية وجسبيته لأمر واحد يبدو أنه تعميم غير صائب . إذ يبدو فرويد كحطبل ليل لا يميز بين حالات اندس المرضية والحالات الصحية وإنما يجمع كل ما يتعلق بالدين في حبة واحدة معتبرا الأمر كله معبرا عن سلوكات نفسية شاذة تستوجب المعالجة .

إن الأمر يستوجب التمييز بين الحالات المرضية والحالات الصحية ، إذ التدين في أصله محاولة للاستجمام مع الوجود فيحسب تعبير "أريك فروم" أن الإنسان "إذا ما تخلى عن وهمه في إله أبوي ، وإذا واحه وحذته وتقاتله في الكون ، فسيكون أشبه بالطفل الذي ترك بيت أبيه" (18) ومن هنا كان الداعي للتمييز بين الحالات السوية والأسوية في التدين أمرا أكيدا . إن التقيصة الهامة التي تعابها مع فرويد هي عدم نظته لهذه المسألة وربما التهمة المتأخرة عن الدين أو إن صبح التعبير المعقدة الفرويدية بشأن الدين المتأخرة من أسيايب تراتبية وسياسية كما بينا سابقا هي التي منعت من الانتباه لهذه الأمور . إنك تقدر أن حالة اللا إيمان حالة مرضية إذ تشابه كل التشابه مع حالة التدين المرضي فكلا النمطين معبران عن اختلال في شخصية الفرد ، فقول "فرويد" إن التدين عصاب يتناسب مع القول أن حالة اللا إيمان هي عصاب أيضا باعتبار الأمرين تعبيرات عن حالات مرضية لأسوية في ذات الفرد . والمزج بين حالات التدين ومختلف

فالهجمة الفرويدية على الدين والتي تتجلى من خلال المطالبة لأثاره المختلفة تبدو غير جلية الجذور إذا لم نضعها ضمن تاريخ الحبس القاهر للذات عبر القرون الوسطى ، أو بمسار أوضح الاستعمار الداخلي للحساسة الإنسانية الذي تزعمه الدين (9) طينة تلك الفترة ، فكان تركيز فرويد على نغيت أركان ذلك الاستعمار أمرا لازما من أجل بناء الذات الحرة السليمة . إن الدين أو الاعتقاد الديني ما كان ليتمثل عبادة تحرر وإنما عبادة استعباد فكانت مظاهر اغتراب الذات البشرية ثقيلة . ومن هنا فإن اللا إيمان الفرويدي يتحتم ادراك حدوره من خلال هذه النقطة ، حيث مرر أجل بناء الذات السليمة كان لابد من تفتيتها من كافة ما يشوب صفاتها ، فاللا إيمان معه ليس مطلوبا في حد ذاته كما رأى البعض باعتباره موضوعة العصر الحديث الذي تقلصت فيه الروح الدينية ، وإنما تأسيس اللا إيمان معه كان من أجل تصحيح الذات وإبعادها عن الاغتراب الذي يليني عن الإنسان انسانيته . فاللا إيمان الفرويدي ينطوي على إيمان صميم بأصالة الذات الإنسانية ويكرسها فأشكال الدين الاغترابية التي كانت تستحكم بالإنسان كانت تكشف لدى فرويد بذرة أنماط بدائية مازالت تستحكم بالذات البشرية رغم مظاهر الابتعاد عن الحياة البدائية على مستوى ظاهري وإذا بالزج بقطع ناساطير وتخميمات القدم فكان لابد من حصرها عميقة في قعر الذات بغية تأسيس الذات على أسس واقعية بعيدة عن الوهم الذي لفت الإنسان عبر تاريخه الطويل .

إن مقسرات الفرويدية بشأن الدين بأنه يتساوى مع العصاب من حيث القيمة المرضية لم يقع تطوير وتعميق أبعاد هذا الكشف الهام الذي يمكن أن يساهم في متابعة العديد من الأمراض النفسية المنجزة عن الدين مثل التعمص أو التعتد حيث تسيطر على الذهن مظاهر عقدية تدمر لدى الفرد أي سبيل للمراجعة ، وربما أي محاولة للمراجعة تساوي اندهلا وشرودا يقذف بالفرد في غياه الانسلاخ ، أو التائه أو التأسن حيث يسيطر على ذهنه شعور تصخم الذات المحاصرة للدرجات الأوكوية أو النبوة ، أو مظاهر الانسحاب التام مع الوجود إلى درجة فقدان الوعي والموقف بشأن الماحول حيث تصيب هذه الحالة أغلب الأشخاص ذوي الميول الصوفية فيصبح كل الوجود بحسه وقيمه متساوي القيمة .

إن تحرير الذات من التدين المرضي أو الزائف والمعترب قبل أن يكون مشروع فرويد فقد غاضه عديد الأنبياء الأوائل وربما هذه النقطة المشتركة في السعي لبناء الإنسان الحر هي التي يمكن أن تتأسس على أسسها المصالحة بين اللا إيمان

تمثلان لاحقاً أتى في مرحلة متأخرة حيث يصطبغ الذئير بعبء الجنسي الذي يرافقها في مظهراته اللافتة لشدّة الايمان/لذة الجنس أو بتعبير آخر حلاوة الايمان/حلاوة الجنس وهذا الانتهاك للقداسة الدينية والارتباط في حصن التأويل الجنسي والتفسير الاندازي يجد دفعا وتشجيعا لدى فرويد من ثرات الانبياء التوراتيين حيث نجد تحطيم الشاير الجنسي في عمليات شغوفة وحامية مع رموز النبوة الملكية مثل داود وسليمان (22).

إن اعتبار الدين مع فرويد ينبع من بؤرة الجنس ليس سوى محاولة رمزية منه لتحطيم اللاه للجنس المرفوعة فوق ألواح الوصايا العشر (23) التي كبل بهما موسى الذات اليهودية (24). فكما هو معلوم أن المسألة الجنسية في اشياءها محصورة بقواعد تشريعية صارمة في التشريع اليهودي حيث نجد حصرا متينا لها في الفقهيات اليهودية وهي تتساوى مع وصية البحث على التوحيد الالهي. ومن هنا باعتبار التحليل النفسي محاولة لحل ما استعقد وما استشكل من عقد الذات البشرية فكان عملية تحرير وتريح وحلٌ للذات من أفتالها المضنية. ولكن لقال أن يقول أن الشكوك الجنسية التي يساوي تحمر الذات من كوابيسها الداخلية بخصبة المظهر الفرويدي أو ليس مدعاة لقنص واعتراش حسي وتنافس مع المحاربة الفرويدية لكافة أشكال اغتراب الذات ذلك أن الدعوى الفرويدية بشأن الكتاب المقدس والنصوص التلمودية وتحميلها مسؤولية الاحصار الجنسي أو ليس يتطوي على مغالطة كبيرة من فرويد ذلك أن التصوير الحاط من الغرائز أي من قيمتها وإيجابيتها فيما نجده مع فرويد في قراءته للتاريخ اليهودي يبدو غير صائب، ذلك أن الغرائز قد أعلي من قيمتها باعتبارها ذات دلالة اعبارية للخالق. فما ركزت عليه التعاليم التشريعية اليهودية هو تقنين الغرائز لا نفي الغرائز. إن الانتماء للحسابية اليهودية يبدو غير صائب وإنما الأولى كان الانتقاد لمعاملات التقنين لهذه الغريزة إن تبين فيها اصوجاج باعتبار الفقه جامدا والاجتماعي متطورا. (25)

في الامومة والأبوة وعلاقتها بالاله

يبدو دور الأب في نشأة الدين مع فرويد أساسيا ومركزيا فهو التجلي اللاحق للإله، فقد أكد فرويد في عديد المرات على ترسخ هذه الصورة في الذهنية الجماعية للبشرية حيث تتخذ لوبسا متجذرا بحسب التصورات التي تلحق بالعقلية الانسانية (26) وهذه المركزية الأبوة -برغم أن فرويد وجد

تظاهراتها وأشكال العصاب نجده ليس فقط مع «فرويد» بل كذلك مع غيره، يقول سيد حسين الأطاسي: «ويجب ألا نخلط ظواهر النشوة كما وصفها المتصوفة بالعصاب الديني الذي يتحدث عنه بوازن Boisen لأنها لا تشمل على أية خلفية هلع أو خوف بل بصاحبها شعور المعادة والانجماع تعبه رغبة شديدة في معاودة التجربة، لا خوف مرضي من تكرارها...» (19). فحالات الانقباض والانشراح والاحصار والانفتاح تختلف جذريا من حيث مولداتها الشعورية وأثارها العملية. (20)

فما نعيشه من حالات التدين والإيمان الصحيّة والعربية لا يعني أن كل من يعلن إيمانه بطريقة هادئة وبسيطة يمر من حالة إيمانية صحيحة ولا يعني أن كل من لا يعلن إيمانه ملعدا ومعبرا عن حالة مرضية وغير صحيحة فالإيمان في تقديرنا تظاهراته على مستوى الفعل وعلى مستوى الكلام متنوعة فقد يكون الانسان مؤمنا بالقول وكافرا بالفعل وقد يكون عكس ذلك مؤمنا بالفعل وملعدا بالقول إذ متابعه من هو مؤمن ومعرفة إيمانه تبدو أمرا صعبا فليس هناك نموذج أصلي يقاس عليه المؤمن أو المنافق، يبدو أن المحددات التاريخية والظوابط المعقبة والتشريعية لمعرفة لثبات تروا شأنا لمبعد النفسي للإيمان أو نقيضه ومن هنا كان تعريف حالات الايمان أو الردة أو الهرطقة أو الكفر متوقفا. فحالة الايمان أو اللا إيمان حالة استبطانية يتمازج فيها القول بالفعل بالشعور حتى يصعب التحدد وربما يتمدد كلها. وفي هذا السياق يقول «أريك فروم»: «ومن اليسر أن نرى أن كثيرين ممن يعلنون إيمانهم بالله هم في موقفهم الانساني عبدة أصنام أو أناس بلا إيمان في حين أن بعض المسلمين المتحمسين ممن يكرسون حياتهم لاصلاح حال البشرية ولأعمال الإحسان والعجب يتخذون موقفا دنييا عسيفا يتسم بالايمان» (21) وطبقا لما بيّنه سابقا فليس هناك أي مرد يستطيع أن يدعي أن إيمانه يؤهله لنقد الآخرين أو لإنتهم، أو الحكم لهم أو عليهم بالصواب أو الخطأ. وأمام استعصاء تحديد الصائب، فإنا نرى إمكانية تحديد الايمان الصحي والمرضي ذلك أن الشاير الدينية تأخذ بعدا مظهريا في السلوك البومي وفي الفعل الحيواني سلبا أم إيجابا وعند هذه النقطة يمكن رصد الصحي والمرضي.

الدين والجنس

في محاولات فرويد لتبين التشكلات الأولى للدين يربط هذا الأمر بالصراع الأوديبي حيث الأب/الاله ليس سوى

الشعور الجمعي فهناك تأثير وتأثير جذلي بين الطرفين، الأنا والجمع، إذ العاطفة الدينية تصرف ذبولا والتهابا بحسب ما تجده من تجارب أو ارتكاس مع القضاء الخارجي، فالنمو (وكذلك اللبيل) يصرف تطوراتها بحسب صياقين ذاتي يستند من مرحلة التشكل الأولي أثناء الطفولة فالمرحلة فالرشد. وجماعي حيث تصرف الذات انفعالا في الذات الجماعية سواء في القضاء الأسري أو المجتمعي. فتعرف غفوت للوازع الديني أو تطورا له بحسب ما تمثله من تمام مع الذات الجماعية المدفوعة باتجاه مسيرة وهمية نحو إرساء تكامل وتشابك بين ذات الفرد والذات الجماعية والذات الإلهية. أو بحسب مسيرة وهمية أخرى مغايرة ورافضة للذاتين يكون ثالوثها الفرد والجماعة واللا إيمان.

النتيجة الثانية التي نخلص إليها وهي أن المعاناة النفسية الضارية تولد انقراضا لله من ذهن الإنسان، بحسب تعبير «هيديجر» القلق الرهيب يجعلنا في مواجهة العدم، حيث ترحب الذات على الذات العليا الكامنة في وهي الفرد فتدبرها فلا يرتئى من باقيه. أو ليس الإيمان أو الإلهاد شعرا صيغ أكثر منه ناعة عقلية، أو سى فكرية حيث دورها نسبي لا نسبي (32)

آخر آخر نقدر أن الفرويدية لم تنته له وهو أن الدين ليس إلاها ورسولا وصيغرة طفوس وشعائر فحسب وإنما الدين في بعض الأحيان إن لم يكن في أغلب مراحل المستطورة، قد تجاوز هذه المحاور التقليدية ليصبح سلوكا ونمط حياة يسيطر عليها البعد الديني غير الحاضر في أقاليم عقلانية مضبوطة ولكنها سلوكيات متجذرة في الذات فالشخص العادي قد لا تلحظ التزاما أو اعتقادا لديه بمنظومة دينية محددة ولكن نفسيته تكون مضغمة بالبعد الروحي.

أبعاده الأسطورية لدى سلين التي تخلى عنها (27) - تبدو متأنية لديه من نشوته في وسط تراث حضاري وديني أبوي ومن هنالك كان المعاش لديه قاعدة حياتية أزلية (28). ففي مقابل الميثولوجيا المعربة يعرض فرويد نوعا من الميثولوجيا المضادة تستجيب لثقافته اللا إيمانية (29). وإن كانت لا تتماشى مع بعض نتائج الأبحاث الإنسانية فيما وصلت إليه من تفسيرات مثل ما يتجلى مع الدور المعطى والمكلف به الحال عوض الأب (30).

لقد كان للقضاء الحضاري الذي نشأ فيه فرويد أبلغ الأثر في تشكل الرؤية الأبوية لديه فالتقليد المسيحي ليس مستهجنا لديه ربط الفكرة الأبوية بالفكرة الإلهية إذ نجد التركيز على هذه الفكرة في صلب الاعتقاد المسيحي باعتبار مثلث الإيمان يقوم على التثليث الأتومي الأب والابن والروح القدس. ومهما صاغ اللاهوت المسيحي من تفسيرات بغية إبعاد الصبغة التجسسية البشرية عن هذه المفاهيم فإن التأويل أيل للفهم البسيط باعتبار أفرد الأب يمثل البعل/ الوالد. وباعتبار فرويد نشأ وسط الحضارة المسيحية اليهودية وتشرب من هذا التراث فإن تحليله النفسي لم يشذ عن الروح المسيحية العامة وتأثيراتها (31). إن تعليم هذه الصورة الأبوية للإله يستلزم أسطورة، أسطورة أوديب، بغية البحث عن الصيغة الأولى والبلدي لهم بحث عن شرعية ومصادقية زائفة، . . .

ففي هذا البحث حول فرويد الذي ينفتح بنا باتجاه بوابة حقل شاسع وهو حقل علم النفس الديني نجد أنفسنا عند بعض النتائج وهي أن قلق الوجود وحتمية الموت والمخاوف الأخروية كلها دوافع للانسان لنسج رؤية للكون تنبع من حاجة نفسية أكيدة تفرسها غربة الفرد في الكون. ذلك أن الشعور الديني الفردي ليس في استقلالية تامة عن

الهوامش:

1 - Voir Ernest Jones. *Psychanalyse Folklore Religion*, Payot, Paris, 1973, p. 170 - 1

2 - انظر في ذلك الكتاب القيم لـ Michel Meslin . *Pour une science des Religions*, Seuil, France

(3) من أدلة تلك الأدبيات التراث اليهودي الصهيوني، مصري حرجي، الفصل المصون في الصهيونية والأميريانية والفرويدية ص: 345 وما يليها. الطبعة الأولى، عالم الكتب، القاهرة، 1970.

(4) نسبة إلى حركة صوفية تنوع في النص التوراتي مستمدة البات المجاز والرفان والتأويل

(5) اعتقد بدهم إلى الأبدان بحلول المحلل Messie -، يملأ الأرض عدلا وبورا بعدما ملئت ظلما وجورا ويرسي مملكة الرب

(6) كقول بدهم لهم. «فأنت تكترون لي مملكة أجد وشما مقدسا» (خروج 19 - 5-6) فوق الأمم لنسج الفكر والمجلة (نفسه 26 9)

(7) تتناول تفرعات علم الأديان في المجال النفسي أو الاجتماعي أو الإنساني تطبيق إصدار الحكم في الجانب الروحي والاعتصام على تقييم ووصف المقدس - المعاصر - Le sacré-vécu - ولعله مراوغة وهروب فاضح، في الجانب النفسي نجد هذا الموقف مع F. Dolto/G. Séverin : *La foi au* risque de la psychanalyse. Seuil, France 1981, p. 9

- (*) الحادثة المتعلقة بوالده التي يرويها جوس في مذكراته تلخص مظاهر الأدلال والدوية التي عرفها عديد اليهود، حيث يشتهر لأجل مسح الطرقيز لسيده المسيحي الذي يلقب تلمسته من فوق رأسه امتثالاً له. ولا يجد من رد قتل سوى التناطها والانسحاب.
- 6 - انظر سفر أيوب (المهد للدم)، الكتاب المقدس نشر جمعيات الكتاب المقدس المتحدة، 1966
- Lettre à Romain Rolland, 4 Mars 1923
- 8 - انظر في ذلك عبري جرجس : التراث اليهودي الصهيوني والفكر الفرويدي ص : 341.
- Kin JEAN-Bernard Paturet : Introduction philosophique à l'œuvre de Freud. Editions Erès, Toulouse, 1990, pp - 9
- 12-13
- Ibid. p. 13- 10
- Mythes et Croyances du Monde Entier, Tome V, Lidis Brepols, Paris. p 455 - 11
- Ibid p. 22 - 12
- Marthe Robert La révolution psychanalytique, Payot, France 1964/1989; p. 319 - 13
- Totem et Tabou, tr de l'Allemand par S. Jankelvitich, Payot, Paris. - 14
- Moïse et le Monotheisme, tr de l'Allemand par Anne Bernan, Gallimard, Paris, 1948
- Albert Memmi La double leçon de Freud, Payot, Paris, 1964, p. 253 15
- S. Freud L'avenir d'une illusion, tr de de l'Allemand par Marie Bonaparte PUF, France, 1971, pp. 22- 23 - 16
- (*) إن بعثفاد أن الدين الأصل يساوي سحر. ولحدبر، كن في عب الأدب مع تهودية و سدية أو المسيحية أو لإسلام أو غيرها تعفن التاريخ وأنها تتحول من أداة تحرير إلى أداة استبداد بعد الأسرد سدي أو لعب الأدب سدي. يمكن كنها، فتحويت إلى حركت قهر بلاسار بعد أن كانت مع رموزها حركات تحرير وعتق.
- S. Freud L'avenir d'une illusion, PUF, France, 1971 pp. 61-83-90.- 17
- 18 - أريث فروم الدين والتحديث النفسي. راجع في كتابه، مكتبة دار الفكر العربي، ص 18
- 19 - سيد حسين الأطاسي في مقال بعنوان (عصاف تهودية الدين) - مصدر كتاب (عباد الدين الاجتماعية)، تعريب صالح البكري، الدار العربية للكتاب، 1985، ص 37.
- 20 - يعني علم النفس كما يقول سيد حسين الأطاسي في الأمريالية المعاصرة وهو نقطة مفهومة صاحب تعاريف خاصة على طريقة أخرى تبدو معاملة لها دون اعتبار ما يفرحها من موارق دقيقة. فذكر أن فرويد لا يسم من حد يحدف في بانه مع مصاب التحن الديني والحقن النفسي راجع أبعاد الدين الاجتماعية ص 30.
- 21 - أريك فروم : الدين والتحليل النفسي ص 80
- 22 - راجع صموئيل 11 : 1-5 وسفر الملوك 11 : 1-13.
- 23 - سفر الخروج 20 : 14- التثية 5 : 18
- 24 - أوبس بجار غيب موسى العائد من مقابلة ربه وتحفيص الألوام على إثر رؤيته أنشاعه يطوعون حول المحل يعمر من وعي عميق مع ما نمشه ديانة النور من موصى حسية وفحش جماعي وتحفيص لكل السبجات التي أرسنها التوسوية حول الجنس أفر في ذلك
- Jean Joseph Goux - Les iconoclastes, Editions du Seuil, Paris, 1978, pp 14-15
- Voir Claude Tresmontant, Les problèmes de l'athéisme, Seuil, France, 1972, p 332 - 25
- S. Freud : Malaise dans la civilisation. PUF, France, 1971 p. 17. - 26
- Voir Paul Ricoeur De l'interprétation (essai sur Freud), Seuil, Paris, 1965 p. 240 - 27
- 28 - يقول رويشتاين "يحدث أحياناً أن تؤدي مشلولوسا مشوارته من شمعني إلى أن تلعب دوراً هاماً في بناء نظرية "عصية" ولكن ذلك الدور تشككي لأسطورة في ساء عدم لم يكن على درجة من الوضوح كما كان في علم النفس المتعلق بالأدب، فالصورة اللاهوتية القديمة يهودي مطيع ومرعب من طرف مشرّع ساطري قمع وراء الصورة العسية لاله معتبر بمثابة أب عات (انكاسر لئلا لأهل) هذا المفهوم النابع من اليهودية قد شكل عنصر هاماً وجهاً لللاهوت المسيحي" راجع كتاب :
- R. L. Rubenstein : l'Imagination Religieuse Gallimard France 1971, P 86
- Mythes et Croyances du Monde Entier, Tome V p 457 - 29
- 30 - دلت ما بينت "بحاث ج. روهيم (G. Roheim) فيما يخص ذلك راجع :
- Michel Meslin : Pour une Science des religions. p. 125.
- Jean Joseph Goux : Les iconoclastes, Seuil, Paris, 1978, pp 24-25. - 31
- 32 - انظر ميريل بيرت - علم النفس الديني ترجمة سفير هذه منشورات دار الأمان الجديدة بيروت، الطبعة الأولى 1985، ص 15- 16

كل كتابة هي حوار مع الآخر

أجرت الحوار حياة الرايس

لقد عاشت الأدبية الفلسطينية «ليانة بدر» سنين طويلة بين مخيمات اللاجئين الفلسطينيين وخاصة مخيمي صبرا وشاتيلا، كما عاشت تجربة نضالية بين صفوف المقاومة، مما زادها وعيا وعمق تجربة الكتابة عندها. هذا فضلا عن اقامتها زهاء العشر سنوات بيننا في تونس كانت زاخرة بالعطاء والمشاركة الثقافية.

نشرت الأعمال التالية :

- بوصلة من أجل عباد الشمس 3 طبعات ترجمت إلى الانجليزية
- أنا أريد النهار (مجموعة قصصية)
- شرفة على الفاكهاني (رواية)
- قصة : " أرض من حجر وزعتر "
- القفص الذهبي (رواية)

لها أيضا مجموعة قصص أطفال :

- رحلة في الألوان
- طيار يونس
- القطعة الصغيرة
- فراس يصنع بحرا
- في المدرسة

قل مغادرتها تونس للإقامة على الأرض الفلسطينية المحررة كان لنا معها هذا الحوار الذي ننشره بمناسبة وصول نص شعري جديد بعثته لمجلة الحياة الثقافية وتقرأونه في خاتمة هذا الحوار الذي مازال يحتفظ بقيمته رغم مرور فترة على تسجيله.

يدور فعل الكتابة في الصمصك حول نقطة محورية هي فلسطين. ما هو موقع القصة في تحرير الشعوب ؟

- تشكل فلسطين النقطة المحورية في كتاباتي، ليس لانها قضية عامة أو محورية في عالما العربي المعاصر، لكن لان فلسطين هي ظروف حياتي كان البيت الذي ولدت فيه يطل على القدس السليبة، وكانت ذكريات طفولتي مفسومة بين الفرح، ومرارة الاسلاك الشائكة، التي تحجز بقية المدينة عن خطوة قدمي كل مساء، كت أحاول المفكر بعين لحيال إلى هناك وأن على الارحوحة المدعنة بي إلى الأعلى بأقصى طاقتي أذكر أبي تعرفت على الموت لأول مرة حين قتل أحد افراد الحرس الوطني المحاربين لنا أثناء محاولته التسلل والعودة إلى الجرة الآخر من المدينة أما مران صدي فقد كانت بين أزقة القدس القديمة ودروبها وحاراتها المتشعبة.

كان 'درب الالام' الذي مشى عليه المسيح قل صلبه هو طريقي اليومي إلى منزل أهلي في القدس العتيقة لذا سبت صلات شخصية ويومية أثناء سيري هناك كل يوم مع أمومة مريم العذراء، وحرم عمر من الخطاب الذي بنى مسجده قرب القيدمة محافظا على التسامح الديني العظيم. كل الحطوات التي سرت على القدس ساهمت في بناء جزء من نفسي، وتداخلت في وجودي سواء عبر الفصلة المباشرة الملموسة، أم التواصل مع الحصار العربية العريقة في ابي صور في محسدة في المسجد الأقصى والزوايا والتكايا والدروب، والاروقة، والمدارس، والاقواس وسبل المساء، والمقرصات، والاسوار، والادراج العتيقة التي تمنح بها المدينة، فهد درس في 'دار بعل' التي استهت السيدة هند الحسبي لرعاية ابنه شهيد مدحمة 'دير ياسين' وهذا أصبح بي أن أفسر عن قرب حكيات المرأة والحرمات التي عاشتها قطاعات رزقت بالنكسة من شعبي.

كما كاد لأرتباط أبي وأبي الدائميين بهذه 'قصية' يلح لاني سميت قديمي على استيعاب قصية حيث الاسسية المتمثلة في احتلال وطننا. فقد كان أبي طب وطب يذ حب صوب لخدمة الناجش والصلال السياسي التقدمي وكانت أبي عاملة في السلك التدريسي لاء لمجيدات فنجب عبي غبي صوره ولذي وعى عيانه في السجى ثم لأرتباطه بالقصية الوطنية، وعلى أبي وهي تمر مع بـ استعنت بسببين لادخل قطعة ثياب أو طعام إلى السجى وبما بعد ظلمت انتقل من منفى إلى منفى ثمانا لموقف الال السياسي والوطني.

والغريب، أنني فيما بعد صرت اتقل شخصا من منفى إلى منفى بسبب قصيتي الوطنية الفلسطينية، امليس من الغريب أن لا اكرون قد تشبعت بهذه القصية، وتشرتها في جميع حللاي، كي اكشها وكى افشل فيها عن نفسي وعن شعبي في سعيه الدائم إلى الحرية؟؟.

هل حدث ان شاهدت حروفك مرسومة على وجوه من حولك ومحيطك... بعبارة اخرى هل شاهدت الحرف عندما يخرج من الورق ليحفرك فخر وجسد قارتك ؟

هذا سؤال غريب يا عزيزتي في عالمتا العربي الطويل العريض، المعتمد من المحيط إلى الخليج. فلو سألت الناس جميعا عن 'مادون' أو 'مايكل جاكسون' لاعربوا عن نواح اعلاما واهجرتنا الثقافية والصحافية في الاحتفاء بكل شاردة وواردة عنهما، أو معا يعود إلى فون الاستلاب الثقافي الاستعماري الرائع لدينا.

تسأليني عن حروفي ؟ طيلة هذه السنوات التي كتبت فيها لم أجد احتفاء حقيقيا بها إلا في مناسبات قليلة (معظمها ملتقيات ادبية)، الكاتب يصنع حروفه كي يعيشها مع من حوله كل يوم، يتقاسمها معهم مثل كسرة الخبز والماء والعاطفة، لكن محيطنا الثقافي العربي يتعامل مع الكتابة كتراف زائد، أي لروم ما لا يلزم، فما بالك اذا كانت الكاتبة امرأة ؟ انها وفي احسن الحالات، ومهما ائنت من جدية ومواظبة ودأب، لن تحصل على عشر الاهتمام الذي يناله مدعي الثقافة وممنهني الكلدب الادبي اذا كان للكاتبة كبرياؤها وحريتها الداخلية وترفعت عن 'الشلل الادبية' فان حروفها لن تقص يعمرني احياط كبير بين فترة وفترة، وأما أرى مسلقي التهرج الادبي يقفرون على صفحات الجرائد والمجلات

والدوريات الأدبية والكتب والضحج الفارغ والمصالح المادية، لكنني اعاود الرجوع إلى طاولة الكتابة وفي رأسي آلاف النساء اللواتي يعملن ويبدلن ويقدمن الرعاية والحنان والعطاء، تلك القيم الساتية التي أتاحت للجسد البشري الاستناد والتجدد. اعود إلى أمومة الكلمات، واستمر في إعطاء الحياة للحروف التي تنزع الصدا، وترمم العالم، وتذكر الوطن وتكافح السببيات، اكتب لاني أجد نفسي في الكتابة، واعتبر ع نساء الذاكرة الفلسطينية، وعن الام الحروب والمضي والشقات والاحتلال في الصفحات ذاتها اجد انعكاس الحرف ليس في الواقع اليومي الذي لم يكرس ظهره " المرأة - الكاتبة " أو الواقع الثقافي العربي الذي لا يعبر كثير اهتمام لقد وتداول اعمال الكائنات ان لم يرتبطن بصدى اعلامي ما، ينطق هذا على جميع الكائنات العربيات، اذ ان القراء يتصلون بكل الاسماء النسائية المدعية للشقاوة او العن الساقط والنظرة الانثوية المأفونة الحارسة من اوكار التجارة والتهرير، ولا يعمسون شيئا عن المبدعات العربيات وتجاهتهن، انا لم نصل إلى هذا بفعل التخلف الاجتماعي وحده، بل بفعل نوع من الثقافة اعاد تسليع كل الاشياء، واستهلاكها، وبمعها للسوق في مرحلة الانحطاط السائلة.

تتناول جن قصصك المرأة الفلسطينية المناضلة في صفوف الثورة.. ولكن ماذا عن الجانب الآخر لحياة المرأة المستعبدة المغتربة داخل مؤسسة العائلة التقليدية ؟ هل تعتقدين ان مجرد انخراط المرأة في العمل الثوري السياسي وانضمامها إلى العمل الثقافي سوف يعطيها من عبوديتها ؟؟

- لا يستطيع أي كاتب الاحاطة بهوم المرأة في معناها الشامل فاد، استتبب الحجة الفلسفية الوحيدة، نعد ان هناك مشكلة كبيرة يعاني منها الأدب الفلسطيني وهي عدم توافر نتائج مباحثه فبعضه تربطه من المراحل الفلسطينية وتأثيراتها على اسس الوطن السب الرئيسي يعود إلى عصر المدح عن الاستقلال الكائن بحاجة إلى مجتمع يرصده في أدق جزئياته، وإلى اوقات يومية محددة للامداد والعمل وهو بحاجة أيضا إلى مفكره التي تحدد "عاداته الكاتبة" المشككة ان الكاتب الفلسطيني الذي يعيش الشد لا يتمكن من معيشة ورصد أي مجتمع فلسطيني لفترة كافية تتيح له مواصلة العطاء والتقدم في مجاله، انه باستمرار كاتب "مبدائي" وهذا يعني فئة التراكم في مجال الرواية. أما في الوطن المحتل، فان المصاعب الكبيرة والقمع والاعتقالات تؤدي الوظيفة نفسها التي يقوم بها النفي والشقات في الخارج لدا، لا اعتقد ان أي كاتب يتمتع بالحرية الكافية للمعبر بأنه قد أدى ما عليه، أو ما يتطله من نفسه تجده مواصبعه الكتبية أما بالنسبة لموضوع المرأة، وهو ما اعلم عليه فاني استطع القول في نطاق ما ذكر، اني ركزت على الفترة الاولى لنشوء المقاومة الفلسطينية في رواية "بوصله من أجل عباد الشمس"، وحاولت متابعة سؤال الهوية والذات الذي طرح عيها في تلك البدايات الرومانسية في "شرفة على الفاكهائي" ذهبت إلى النساء اللواتي يعيشن الحصورات والحروب المتواصلة في المخيمات كي يبحث عن دلالة التحدي وامكانية التحقق الانساني في ظروف وحشية ومن قسب عالم المرأة الشعبية استطعت ان أرى الدلالات الجديدة التي يصنعها الصراع في نساء تعود على الشدة وتمهين معها إلى درجة نادرة. وفي وهج الحرائق وداخل الاحطار العديدة انصهرت نساء كثيرات، والتمع جوهر معدهن الهادئي لكنني ايضا عبرت عن خيبة المرأة تجاه النظريات التقدمية التي طرحتها القوى الطليعية فيما يتعلق بانهاض وضعها، وتكريس حقوقها النصالية، لقد تم تكريس وضع المرأة الدوبي من قل من بادروا في مادية طرحهم إلى الحماس لتعبير وضعها كشرط لتقدم الوطني الاجتماعي في مجموعة "أنا اريد النهار" وفي القصة التي تحمل الاسم ذاته، تكتفي المرأة باستدكار ماضيا الثوري في مخيم طلاني، وتغرق في ذكرياتها كي تمنح من ثم للكلمات ان تراودها بحث عن جوهر المعنى، فيما لا ينظر الرجل إلى هذه المعاني لانه متشعل بالثورة التي اتخذت لديه دلالات عملية مباشرة. أما في بقية قصص المجموعة فإن وجوه المرأة المتعددة تحت عن نفس وعن ضوء ومسيرة وإيمان إلا أسي لاحظت أن القدرة على تعمي واقع المرأة الفلسطينية ارداد تطوروا وتطوروا بتقدم الفترة: الرمنية في النصوص التي أعمل عليها، وربما كان هذا لأن مرور الزمن يعطي امكانية اضحج لاختصار وتقييم التجارب. ولأن المرأة لدينا تترك أن مسيرة تحررها الإنساني تتداخل مع

مسيرة شعب كاس في بحثه عن حريته والشعب الذي يعيش الحرية لا يجدر به أن يفقد المرأة مستعدة لذا وجدت أن مفهوم حرية المرأة يندرج مع مفهوم تحررها الوطني، بل إن ظروف المقاومة والثورة لابد تجعل من كتب حقوقها الأساسية أمراً أشد فعالية وتأثيراً. لهذا، فإني أرى أيضاً أن لدخول المصلحة نفسها في عميق التحقيق، الأساسي والوطني والاجتماعي للمرأة، إلا أن للعملية خصوصية تحتم وضعها على سلم أولويات المصطلحات السياسية كي لا تصبح عبء شروط صفصاة عامة على طريقة الكيشية المعروف أن مجرد الصال سوي (الزحل والمرأة) بوصفها إلى أخذ حقوقها، لا، بل لم ترتبط المسألة بموعي للذات والهوية ولأولويات التعامل السوي الحمدي، سوف يعود إلى نقطة الصفر في كل مرة دون أي اعتبار لتراكم الصالات والتضحيات السوية. وذلك ما نحلى في المشاركة الفعالة للمرأة في لانتفاضة الوطنية العظيمة في الأرض المحتلة.

هناك علاقة جدلية بين شخصياتك والحدث الخارجي الذي يمدك بمادة خصبة للكتابة، هلا تتداخل تجربك الذاتية بتجاربهم (بما أن جل بطالاتك نساء) ويتداخل

دورك ككاتبة بدورهن ؟

إن أبناء عصرنا جميعاً ولا يمكنني التهوريم في قصائد صلبة عامة "الحدث الرفعي الخارجي" لأصده إلى عصر الشخصية الإنسانية هو ما يشكل أية قصة أو روية في العالم. لا يمكن لأية شخصية إنسانية التطور بمعزل عن الحدث الخارجي الحاصل، واعتقد أن الوعي بذلك لهوية سمة حادة في الشعب الفلسطيني الذي يعيش الاحتلال أو المغنى وأنت واحدة سفر لتقصيات الزمن وسبحان مكانه أنواء امداق وأشكال "صحنه" تبت الروح لشخصية الجماعة التي يتغير بها شعباً، لقد عرفت أجمل "التقصي" من أسس عايش رايه في الشراخ فلا يبتسح للظفر أو الاهتمام. وتعودت أن أفتش عن السبع المعسر عن روح يسر بعيد عن عصفه بيانه والشعاع لكسوة ولاداعات الفكرية لأن خلاص المرأة لها يود نهاره تعدده طريفة تتعلم مع وقعه ويسر مخدر سجون. إلى معيبت وشعرات مرابدة

لقد ابتدأت الدخول إلى الجور لادي عن أسطر مخدر وكذا يسر - وجدت أن "نقطة" وحده لا توفر الحس الدقيق بالواقع إن لم أرفع إلى تعديلات الوحدات الشعبي تجاه الواقع من هـ يمكنني القول، أن "الارتداد" حدي في كتاباتي بين الحدث التاريخي وبين الشخصيات، حصة للسبب اللواتي اهتم برصد أحوالهم داخل نفس "لماذا" نس لمجرد الحماس النظري، بل لأني ترعرت وسط أحيال من النساء اللواتي لحظت في اتصال بوصفي كل على طريقتي الخاصة فمن النساء الكثيرات السن، إلى الأمهات إلى النساء الشابات ولغيت، لا يمكن أن تدبري وحكك الأوهي حولك في كل مراحل النضال ووسط المعاصب يدافعن عن هويتهن ووجود شعبهن متقنية وبساطة.

كيف لا يسترعي النظر وخودهن؟ ولم لا أكتب عنهن؟ أما حين تسأليني عن دوري يسهر، فهي اتحمي منهن عبر النصوص لأعبر من خلال المعسر الفردي عن الظاهرة العامة، لا يمكن للكاتبة إلا أن يعبر عن عالمها بأسره وشخصه وعن نفسه المتحسسة أو المتعمدة على سبلات أو إيديولوجيات الواقع. كل كتابة هي حوار مع الآخر. وكتبت بشيء بهذا الحوار عن نفسه أو عبر شخصه حسبما يقتضي الموضوع. وكلما ازداد المدع عمق وسعة صراع استصاع أن يحجب إلى الورق نماذج جديدة وثرية التنوع للتعبير عما يود أن يحمله النص.

انتفاضة أطفال الحجارة وما اجترحته من أساليب جديدة في نضال الشعوب هل تفاعلت معها الكتابة الفلسطينية بأساليب أدبية وتعبيرية جديدة ؟

بالسبب لي اعتقد أن الانتفاضة أرجعتني إلى بداية الاهتمام، إلى مسقط الرأس فلسطين، ففي الحين الذي تفشفت فيه حروح شعبتنا خارج الوطن إثر حرب 1948، كما برى في مداخل المخيمات الفلسطينية منذ تل الرعز وصولاً إلى صبرا، شاتيلا وبرج البراجنة، هذه الأمكنة التي عرفتها جيداً خلال تواجدي في لبنان دعرت وأزيل بعضهما عن الخارطة كما حدث

مع مخيمات تل الرعتر، ضبية، وحسر الباشا لقد تحول كفاحنا خارج الوطن إلى تصفيات يومية وادعة مستمرة، ومن قبل الجميع.

هذا الواقع الكاوي، اتحد معي كفاكوايا في كتاباتي، بحيث صارت تسطيحا للبؤس والتعاسة، ومرحعا للذل الذي تعرضه الأنظمة على الفلسطينيين في تحركاتهم وحرياتهم، اذكر أن الكتلة تحولت إلى مرارة في الحق ووجع في القلب، ففي المرحلة التي سبقت الانتفاضة، تعرضت إلى أسئلة كثيرة من الشك بالذات والمجموعة أهذه هي حصيلة بضال عشرين عاما؟؟ أن بطل يقع في الفخاخ مستمرة من أشكال الاستبداد؟ كيف يمكن أن يحكي هذه التراخييد وكلها ألم؟ سيما أن تصاعدها على المدى القريب كانت تشير إلى نوع من الجمود والاستبداد، اذن؟ كيف مستقبل الهرمية ربما عنا، مع ان جيل غير مهروم الذي يصارع لا يهزم حتى وان لم يتصر في التو الانتفاضة، كانت جواب الأمل في سحر المعنى، وعلى أرض المنافي الهلامية الرجاءة، وحيث قدمت تضحيات جمة لم يستو المشروع الوطني في عياب الأرض والشعب، وظل تحققة مرتهنا بشروطه الموضوعية الحصارية الانتفاضة اعادت التوازن المستقد إلى شقي المعدلة وكوبها انبثقت على أرض الوطن كنتيجة لتراكمات وتضحيات حركة المقاومة الوطنية الفلسطينية عشرين عاما اتاحت الفرصة كي تنتشر العممية الثورية إلى الشارع وكي تفعل إلى جميع الفئات دون أن تقتصر على نحة نصالية معينة هكذا، بعد أن مشاركة المواطنين من كافة الفئات العمرية والاجتماعية قد دفعت بأشكال التعبير إلى نهايتها استعمل الناس كافة الحامات من الألوان إلى الأقمشة إلى الأفكار والتحركات للتعبير عن امسهم - صرد يرى امداعات جديدة لألوان العلم الفلسطيني أو أسلوب محذرة الاسر لنسب بالحذرة أو اصهارهم بالقتال المباشر أو - حتى بالطائرات الورقية. الخ، هذه الأشكال التعبيرية الادعية الجديدة لم نقل بعض اشراع فتحت المجال لعملية التعبير الديمقراطي عن الهموم الوطنية الاجتماعية لدى رابيا، وهذا قد في العمل السوي داخل الوطن كل هذه التطورات بثت الروح في العمود الذي كنا نعيشه سابقا. ودمعسي كما دفع عري بي الدحرج في معنى الانتفاضة، في السنة الأولى للانتفاضة عكفت على جمع قصص الأطفال مع خلود الاحتلال، والفرهد لشراكة في مساعدتي على كتابة قصص للأطفال عن الانتفاضة عنوانها «طيارة بونس»، كما ساعدني هذا أيضا على البدء في مشروع كتب للأطفال تقوم به دائرة الثقافة كوني احترت الاشراف على قسم ثقافة الأطفال فيها بعد الانتفاضة، لما صار بحمله معنى الطفولة من سحوة وعف وبما أسنا قطعنا الانشوط إلى مرحلة الاستقلال واستحرر الوطني الآن، فم اجدون بالعباية والانهمك في البحث عن المعاني الجديدة التي اعملناها سابقا أما بالنسبة للانتفاضة والمرأة فما أحسن إلا أن بفضالات سنانا داخل الوطن بثت شجاعة نقد وتقييم تجربة النساء الفلسطينيات في المنفى.

وهي تجارب عميقة ومهمة وان لم تقيم بشكل جدي حتى الآن هكذا نفخت في روح الحماسة التي استولتها الانتفاضة داخل نفوس كي أحمل المعنى إلى الكتلة فرجعت إلى مرحلة مقارعة التصوص والعمل ساعات طويلة بعد أن كانت حبيبات المنافي قد هزمتي في الصميم. وكان نتيجة هذا أنني أجرت رواية «عين المرأة» التي تناول تحرة حصار تل الزعتر، أي المرحلة الأولى من توحيد الفلسطينيين في الحرب الأهلية اللبنانية وهي نابوراما شاملة لتجربة الصمود في مواجهة الحصار عندما أصاب سالتب في بعض الأحيان، وأفكر بالشقاغص أعود من فوري لأندكر الضال اليومي المذؤوب على أرض الانتفاضة فأرجع إلى العمل دون هرواة لقد اعادت الانتفاضة إلى الجدور، وساعدت على تحطي المعجر من حولنا، كي نحلم من جديد باجتلاب معانيها المتشردة على واقع رسموه لنا ربما عنا، وكي تكسر معصاة حاليها جمود الوضع العربي.

ما تصوراتك للأدب المستوحى من الانتفاضة كمرحلة تاريخية متميزة أو خاصة فهل تجددين فيه تميزا على مستوى الإبداع؟،

ما زال الوقت مبكرا على انتظار أدب مستوحى من مرحلة تاريخية كثيفة على صعيد الرواية التي نتعاج الزم للتكتف والانصهار، إلا أنني ما زلت اعتقد أن الشرط الرئيسي للأدب الجيد يكمن في طريقة إنتاجه، أي الجودة والتأني، بعض

النظر عن الموضوع - لا تنيد الشعارية والاحتمالية هنا أن كانت مكتفية بنفسها بعض النظر عن جودة النص ومستوى الإبداع.

هل يمكن أن تعطينا فكرة عن روايتك الأخيرة «عين المرأة» وما هي مشاريع ليانة بدر بعدها؟

رواية «عين المرأة» التي عملت على كتابتها فترة خمس سنوات تحكي عن نفسها لمن قرأها أم ما أعمل عليه حالياً فهو التحضير لرواية تستكمل الجزء الثاني من هذه الرواية، وتكون مستقلة عنها في الوقت ذاته. أي أن بعض شحوص «عين المرأة» يواصلون طريقهم بداخلها، وتطراً شخصيات جديدة تستدعي المرحلة التاريخية اللاحقة التي أتت عليها ومن ناحية أخرى أعمل على استكمال مجموعة قصص عن المنفى وحسوبة الوضع الفلسطيني والعكس، على أناسه.

المشاريع؟؟ أنها تلاحقنا دائماً المهم، الدأب والقدرة على الاجاز في الظروف الصعبة التي نعيشها.

(في خاتمة هذا الحوار نشر هذا النص الشعري الجديد الذي خصصت به الأدبية الفلسطينية ليانة بدر مجلة الحياة الثقافية)

رحلة في المتوسط

«كيف يمكنني القبض على الضوء الأفل؟»

أسرخي وسط الوقت الغائب
متذكراً أدراج «سيلدي بو سعيد»
ورخامات «أنطونيوس»
كم سعدت بهبوب الزمن آنذاك.
لم ألتس عروق «الداد»
إبداً حزن سررت
ومرحان السيدة الجميلة
صاحب الأقباض في الرفراف
يفزل الأندلس على باب الدكان
عيونه تخفي البحر
هواء ناضج كالقمح
رجل المقهى يحمل التارجيلة
ناسيا قرنفلة
وراء الأذن.

ذهابة إلى جنان الأجداد على الأرض
إلى كروم العنب
ودلال التين
حاملة وردات بنفسجيات على غضاب من حرير.
كيف أعبر الزجاج الملون فوق الباب «الفواح»؟
أأطير فوق «جودة العناب»؟
ذهابة إلى القدس
حيث لأخوتي أخوة
ولأولادي أبناء.
كيف للنظر أن يختلس النظر
إلى جدران بيت أُمي على «كتف الواد»؟
تركت ورائي ذهب الضوء
بين حزمات أوراق الشجر
كركوان، والمسيح السحري في ضوء القمر.

حنفت ورائتي
نت «وصحة» البيضاء
وسيت حررة النص الزرقاء
على مخالاب القط الكهل
«سبدي مكي» أية حولات للوداع
أمام قنك الحلية
على رأس الجبل؟
شكر، للمأوى الحنون
المطعم بالأصداف والخشب البري.
أين أجد نهج التميمية «من بعد
وكيف تجدني كف الغنيتين
بعد أن جمده الجدار؟
بحر مم لور وسبق
فاكهة هو بحر «مرل تميم»
لماذا لا تحبين قرطاج؟
كم تغير هذا اليوم
عندما لم أكن أعرف أن
روحي كانت فيفساء زرقاء
على بلاط قلبية.
إلا أن فعل الأرجوان ينمل
جنابات المتوسط بأمواع النخيل
ونخالة «أوتيكاء» لم تُنقذ المدينة
من فك الرومان.
لم تقنع عشروت بخشب الأرز
لم تقبل الكز والقرص
عبدت خاتم النار
حتى تحولت إلى جمر «مينرفا».
وأريد أن أستيقظ
كي أفكر بالفجر النقي
وأريد
أن لا أحمل رأسي على كتفي
مثل برتقالة.
من تملل السلحفاة إلى طيران الفراشة
يتخلق حمام عمومي في نهج الصناع
لكي يصنع ألوان الزجاج.
أبتعد عن حلول الموج
في درب الرياح
أجد لمسات «الطفل» الذائب
مع رقائق الذهب المعجون
على غصلات الشعر.
على شط «ماريا» التفتت
نفاحة حنفتنا الأميرة
أمله أن تشق غيمة
أو صاعقة تمازح الفضاء.
عوايد ملونة بالأحمر والأحضر
المجوز على شاطئ البحر
لا تترك الحمار والدجاجات
وحيدة
وفنا أعشى أد يحول قلبي
إلى كومة من ثياب
وحزمة قرش
نركض من متى لمسي.
قلبي لاصاحو من حمى الذهب
وهديك العطور؟
من غسل رأسي
أشال شعري بالخور
أنحصر لمرأى بيتي
أحمل الأنسجة الثمينة
وأغطية البربر إلى عرفتي؟
قباقب القضة، وعطر الزعفران
من أنفص عن حاجبي
فرور الزهر ولون الكركديه؟
من سأسقيظ من لهيب الليل
مسافرة إلى حقول عباد شمس؟
من أغتم ورد العنبر؟
من يتيني حلم يا أمي
حدائق تثرى وراء حدائق،
أمواع وراء أمواج؟
تلا من حرائق الرمل وسط المياه؟

منصف الوهابي

سيراميك

(إلى سعدي يوسف : ذكرى القاهرة - شتاء 96)

خزّاف أوّل

خلّقَ العصفورَ من ذاكرةِ النارِ
وأعطاهُ جناحينَ ليملؤَ بهما
ولنا نحن بنو الطينِ من الزّبقِ شيء
غير أنا كلما رغنا عن الموت اكتشفنا
فضلةَ الصّلصالِ فينا!

ألهذا اعتقد الأسلافُ
أنّ الرّوحَ طيرٌ؟
وأقاموا في جناحِ الرّيحِ
بين الماءِ والرّيقِ
وأذكروا جمرةَ الأرضِ الغريقة؟
ألهذا يجلس الموت إلى أجسادنا
يتهمّجُ لغةَ الخزّافِ
في بدء الخلقِ؟

جد

لم يعد غير ذاكرةٍ ليدي!
وأنا كنت أحلم أنّي
سأصنع يوماً جناحينِ من طينه
وأطيرُ
وكبرتُ
مرأت من الكلمات طيوراً

وريشاً وأجحةً،
لأدرك في آخر الأمر أنّي
كطير الأساطير
لم أحتفظ من سمائي
بغير جناحٍ كبير!
ظلّ

هو في بعده
مثلما هو في قربه
ليكن!
فأنا مثل ظلي
تعلمت كيف أجرّ ورائي
على أثري
فضلةً من رداي
وأدخل في ما تشمّع من ثوبه!

تمثال

قال: لا شيء!
خريف واحد للجسد الضارع في وحشته
أمطرت أمس كثيراً
وهو منها كحصاة النهر، مبلول،
ولكن وحده
لا ينفذ الماء إليه!

إنَّ للطينِ حكمته
(لنقل إنَّ للطينِ لعبته)
وهو يدخلنا في قميص الظلام المشمَّع أو
دون ثوبك أنتِ الكئيب!

* منازل سان جرمان (إلى بول كلي)

وأنا أدنو من منازل سان جرمان
أتذكر (هكذا!) النشيد السابع عشر
في الأوديسا...
ولكنني أقول: أي داع يا منتصف الوهايب
لتليس قناع الغريب؟
والبيت الذي عرفته منذ عشرين عاما
هو غيره
لولا هذا الأزرق الداكن - السخام العالق
يحذر السافدة...
هلم العجيب البيضاء التي تذكر لون الصيف
في منازل سان جرمان
الأشياء... الألوان، الأخرى التي لا تسميها!
(أي اسم كان عيب أن ناديك
أيها البرتقالي
لولا شجرة البرتقال
أيها البفسحي
لولا زهرة البفسج؟!)

* * *

وأنا أعود من منازل سان جرمان
بقناع الغريب
أتذكر ثانية النشيد السابع عشر في الأوديسا...
ثمّة كلب أطل من نافذة السيّد التي كانت
تستقبلنا منذ عشرين عاما
ونظر إليّ بعيني أرجوس* الهشتين!

شطاء 1996

جسد أم حجر يعلو إلى الأفق
ويهمي ماؤه بين يديه؟

خزاف يانيس ريتسوس

كان له سبع نساء من خزف
يجلس طول الليل إليهن،
يفتي أو يشرب...
يضحك أو يبكي...
ونساء سبع ينظرن إليه
بعيون من طين!

* * *

أحيانا إذ تأخذه الحال
يدور كجرة فخار بين يديه... يدور إلى
أن تأخذه حال أخرى
وينام

* * *

عندئذ تتسلل سبع نساء من خزف
واحدة تلو الأخرى
يمضين هرايا
عبر مصاطب من نور وظلام!

* * *

يقف الخزاف إلى الشباك صباحا
صنما من أحجار ينظر
في السابلة العجولين
بعيون من طين!

يدان من الماء

ثمّ شهقة ضوء على ورق الليل!
ثمّ ضباب يداري الحديقة!
ثمّ يدان من الماء حولي (هل كان جسمك
يحمل صيف الليالي البعيدة؟)
ثمّ ملاك سيفلق باب الحديقة سيديتي
فادخلي!

* منازل سان جرمان (الزهار): لوحة لبول كلي.

* أرجوس في النشيد السابع عشر من الأوديسا يعود أوديسيوس إلى بيته بعد عشرين عاما متكررا ولكن كله الهرم أرجوس يتعرف عليه، ويسقط ميتا

طارق الكاسح

قفي نيك

حتّى أنا ..
 حتّى ..
 وثيابي
 وهذا الغريب المسمّر ليلا بياي
 يخيل لي أنني من زمان
 أفش عن شبه معنى
 يدلّ عل حيرتي وعذابي

 تمرّ الدقائق ..
 لا حجم لي الآن إلّا
 أبحت عن أي حجم سواي
 لأهرب مني
 وفي لحظة ..
 هجرت وقتها من زمان
 وجدت زماني
 أريد مكانا لشفق المحبين
 قبل فوات الأوان ..
 لماذا يدسّون أشعارهم ورسائلهم
 في السباتين والبحر والأغنيات
 تفتّنت لامرأة تسلق قلبي
 وتملأ عيني

زائر يطرق الليل ..
 سيّدي
 ما ترى يفعل الزائرون بيل
 وإن فتح القلب يابه
 ماذا ترى يحضر القلب
 لا شاي فيه
 ولا شمع كي يسهر النائمون ..
 تعب الواقفون ..
 وتلكت من الروح أحزائها ..
 وهواجسها ..
 نقفل الوقت سيّدي
 أشتهي مرّة أن تعيدي إلى القلب
 صورته
 ثمّ نذهب من غير معنى
 لقد كذب العاشقون ..

 كم يذكرني بائع الفول في حانة الأصدقاء
 عينيك
 عيناك من تعب وجنون
 وأنا ..
 كلّ شيّ يذكرني بك

فتشت عامين في صمتها
عن رموز تدلّ عليّ
ولكنني عدت من قلبها
خائفاً وغريباً .
رأيت محباً يهرب قلب حبيبته
في حقيبتها
ويغيّر طعم الحياة
لماذا يغيّر طعم الحياة؟

هل ترين بحاراً يقلبي؟
وهل تسمعين العواصف في عتمة الخوف
والأسئلة؟
وتحيّيني جيداً في شتاء كهذا!
لماذا . .

تعودين طوعاً إلى جزر مقفلة؟
وتطلّين خائفة من شقوق بعينيك؟
كم مالح شاطئ الحزن هذا . .
ونهداك . .
والشفة المهملة!!

هل تحيّيني يا صديقة حزني؟
وتبكين حين أموت على جثتي
دونما خجل؟
أي معنى لدمع على جسد
ليس في عمقه الحلم والحزن
والأسئلة!!

هل أحبك؟
كيف أحبك؟
أين؟
متى؟

مند عام سيأتي!!
وعام آتي . .
أنظري كم تركت من العمر
لم ألتفت يا صديقة حزني
أخاف الشتاء
هل تركت ثلاثين عاماً
وعاماً
وهذا المساء

ليس لي جسد كي ننام
وروحك بارده
وأنا مثقل بالغرام
ويسقط مني على شمتيك الكلام
خذي لحظة الدفء هذه
لا شيء في عمر يهديث
بشبهه . .
ليس لي جسد مثل ريش النعام . .
كي أجتف روحين من مطر
وعمام

شمس أبريل ماردة . .
والمساءات تقتلني
هل ترين بحاراً يقلبي يحققها الحزن؟
هل تسمعين عواصف خائفة؟
جزر الحلم صيحتها بين جزر
ومد . .
فقفي الآن نيك . .
وحيدتين
قد قتل الشرق نصف الجسد .

البشير المشرقي

تداعيات الخريف العائد..

الخريف الذي عاد ..
عاد بلا موعد ..
فباي العطور
أرشد طريقي ..
لكي أحتفي بالخريف؟
الخريف الذي عاد ..
عاد دون غناء ..
ودون حديث ..
ودون حفيف ..
الخريف الذي عاد ..
عاد بكل الغيوم ..
وكل الجراح ..
وكل التزييف ..
الخريف الذي عاد ..
قد عاد فيه حنيني إليك ..

أعدّ مشنيني التي تنهاوى ..
على الشرفات ..
وفوق الرصيف ..

رحل الصيف .. أين عيونك
كي أتجلى ..
وأشرب من خمرتي ما تبقى ..
رحل الصيف ..
أين عيونك ..

كي يصبح البوح أحلى ..
وكي يصبح الموت ..
حين يصادفك القلب
أعلى .. !

أرى الصيف يوغل
في بعده ..
وأرى العاشقين

بأفراحهم عاندين ..
أرى غيمة فوقهم
بالمسرة تهمني ..
ولكنني حين
أمسي وحيدا ..
وأشتاق للقمر المتخلى ..
أكون حزينا ..
كهذا المساء
الذي يتهجد
كتاب الحنين ! ..

القطار السريع
الذي سيعود من الرحلة
العاشرة ..
القطار السريع الذي
سوف يعلن
غربة أماننا
العابرة ..
القطار السريع

إلى ذكرياتي
التي ستنام
محاصرة ..
بالغواص المخيف ..
وأنا واقف في
الشيئة وحدي ..

الذي سيصفر

في غابة القلب ..

سوف يسافر في عمق كلِّ

جراحاتنا الفاعره ..

فلمن سأبوح بحزني ..

إذا ما ذوى الورد

والياسمين ..

بأفئتنا

ولمن سأقول

قبيل الرحيل:

وداعا ..؟

حين جاء الخريف

بكيت كثيرا

من القلب ..

كنت تذكّرت سوسنة

لا تحبّ الربيع ..

ولا تعشق الصيف

إلا لماما ..

حين عاد الخريف ..

تذكّرت عينيك

في معبر عاشقين ..

تذكّرت أزمنة للتجلي ..

وللإخضرار المبكر ..

حين انجذبت إليك مساء ..

وكانت طريقي

مبللة بالشذى ..

فلمن سأغني

إذن بعد هذا المساء ..

ولمن سوف

أهدي هديلي ..؟

لم أكن أتصوّر أنّك

لا تحفلين بحزن الخريف ..

لم أكن أتصوّر أنّك

لا تحفلين

بموتى بهذا الزمان

السخيف ..

لم أكن أتصوّر

أنّك لا تحفلين

بطقس مماتي ..

وطقس رحيلي ..

وأما كالقهار

الذي سوف يمضي ..

مدون غناء وودون حفيف ..

لم أكن أتصوّر

أنّك بعد الفصول

التي سوف تمضي ..

وكل الفصول التي

سوف تأتي ..

ستلقين بي

لمناقي الحياة

البعيدة ..

لم أكن أتصوّر ..

أنّك بعد الغرام

الذي كان ..

سوف تعودين

للفلوات البعيدة ..!

فلمن سأبوح بعشقي ..

وأنت مدونة

للجراح العتيده!

هل أغني إذن

لعيونك ..

أم أستقبل

من العشق ..

عينك نافورتان ..

وقلبي شراع

تهوى ..

إذن سأغني ..

فهذا قرار

سيزيف الأخير ..

إذن سأغني ..

لتطلع من خلف

كلّ اليوم شمس ..

وتكبر سوسنة

في الفؤاد الكبير ..

الخريف الذي عاد ..

عاد سريعا ..

ليمضي سريعا ..

ويبقى الكلام ..

الذي بعدنا ..

سيعاد ..!

مالك مالك*

الوطن الشعري

فوق نافذتي، ينزل المطر المستباح، كلما ندبا
 قيل بأنّ الدرك؛
 قد أياجروا المساء الجميل الذي يهجر الغرفة الآن
 من كل فجوة؛ كالشقوق التي تستقر على
 حائط المتحف المركزي
 طيور محتلة قد تطير، ولكنّها،
 كالطفولة، سرعان ما تختفي.
 العشية، قد يسكن الظلّ نافذتي، والمياه التي هجرت
 تبعها قد تعود السويعة راكضة كالخيول.
 ربّما، سيدي،
 قد يعود الضياء إلى غرفتي،
 والطيور التي حنطتها السويعات،
 في حائط المتحف، تبقى تطير.

العشية، قد يسكن الظلّ خلفي، والرياح التي هاجرت
 وطننا باردا قد تعود السويعة، راكضة كالخيول، تنام
 على وجم يشبه التهمة بين سقف الحبل
 ربّما، سيدي، قد أهاجر كل الشوارع وأرقل في بركة
 أشبهها، فين الغصون أخيه أياك المتجمدة. بين فضاء
 وآخر كنت إكتشفت ملامح وجهك، كنت المساء الذي
 يصعد

الآن مستعجلا في السهول،
 ويرقد بين الشقوق على الحائط المرمرى،
 على حائط المتحف

كانت رياح جنوبية تستمع
 على حائط المتحف المركزي
 طيور محتلة، قد تطير، ولكنّها،
 كالطفولة، سرعان ما تختفي.

فوق نافذتي، بهطل المطر المستباح
 بشفّ الضياء الذي يهجر الغرفة الآن مستعجلا
 كنت رأيتك فيه،
 غير أنّ الدرك، لحظة الاضطراب على سلم البيت
 قد أدركوني،
 ولم يتركوا للمساء المبلى بالشق غير إنكساراته



رياض الشرايطي

ورق الشهوة... ورق الجسد...

حين يفوضى موجه

قد تَرت ، ،

لكن ،

لما يسوي رضى ضمك ،

فقهت ،

لماذا يكثر الثلج

ببلادك ، ،

فخفت منك ،

على دمي ، وجلدي ، ،

، ، وماه بلادي . . .



شيق:

هو الرضيع

نظ في عروقي ،

لما إنفجر قميصك

قليلا ، ،

كم وددت محق أزرار قميصك ،

ونهش خيوط قميصك ، ،

كم وددت



معلقة:

إمرأة الريح ،

جهنم اللذة . .



الجسد:

لهذا الجسد - البناء ،

الملتصق منذ حين

بحمى الذكرة ، ،

أسكب ما تبقى لي ،

في العينين ،

من إشتهاء . . .



سليمة:

خيّل لي ،

أنّ البحر إحترق ،

وإطفاءه ناشدك ،

-7- راقصة:

إرفقي بي،
وبخصرك،
من التلوي...
يا امرأة،
يؤمها،
شيطان الشطّح،
وشرائط الشبق،
،،،، وأنا...

-8- رهاب:

هي الآن،
تمر فوق جلدي،
تخطّ على خطوط جفافه،
لهب البوس،
ولا مجيب في الجسد،
هي الآن،
تنفخ فيه
من ثمر نهديها،
ومن تمر فخذها،
فأحلق عالياً، عالياً،
وأسقط،
حماماً،
عجوزاً،
ميّناً،
بين كفيها...

-5- قبيّة:

كحبة سكر،
ذاب لسانك،
في ثغري،،
تختر لعابي،
فنشب مارد، طفل
تحت ثيابي،
رام قضمك،
،، كقطعة حلوى!...

-6- نيسور:

ما أحلى شعرك،
لما ينهم،
كليل، على صدري،
ووجهك...
يتوسطه، كبد...

علي مبرعية

مدار الكلام

براءة

لم يقصد الموت
قتل الذين ماتوا
وهم ينتقلون
إلى الله

ولادة

عمال المناجم
أجنة في رحم الكهوف
يولدون
يوم التقاعد

جعل

الجهل: بقر وحشي
أشياؤه محشوة
بالعشب

شهوة

أحمر الشفاه فاكهة
تدعو لمن يقشرها

مشير

المخبّر المتطوع
يوحي لنا
بعلم الساعة

الأخر

رقصة العدري
تمبير شديد
لمصورة الآخر

نسيان

رأيت التاريخ
يكتب كل الأشياء
ثم يجرفه النسيان
أمامي

خطأ

حين تفريني الشمس
أعرف أنني
أخطأت طريقها

ولاء

أكثر الناس
يجهلون الشعر
لأنه نعمة الأوفياء

هداية

الحسن نوع
والفهم قطيعة
لذلك أصبحت القصيدة
عملة هابطة



فوزية الصكري

مقتطفات من جسيم الملكة

ملككت الوجود... في قصائدي
وتركت أعمدة الشعر... مشرعة...
علك في بحور الحب...
تحتهد...
(...)

.. سأحبك..
ولكن.. أمهاتي القرون..
كي أهيم من أكواب العمر أغنيتي
وانتظرنني...
بضع قرون
ربما صرت بعض أمنيته..
.....

تفيض الصراخ من خطوي...
ومن خطوي
تمتد نوافذ...
وتمضي جنائز...

كلما سدوا لي تقوبا في الأرض...
شرعت في السماء
نوافذي...
وكلما ألغوا وجودي..



وكلّ النساء
بي تعرف
بي تحلّد...
قد أشتي...
حنو الطفل
في كفك...

واشسامات تلقىها النجوم
مبعثرة...
فالتقطها...
ومثلما تخطيء الموت...
أخطيء
(. . . .)

وأراك
على موائد الخوف ترتبك
أقدامك في الطين
وأجفانك تحترق
وأحاول...
أن أشدك لمديحي مرة...

وأقول... ربما ضلّت صباحاتنا

وقلت... لو نختم الجلسة على الغيم...
أو... نركب الليل بلا تذكرة...
ونرحل... في الصقيع...
أو... نمذ خلف البحر أذرعنا
فتشابهك أصابعنا... وتضيق

أقرب...
لأطلق بين أصفادك
همسات الحب
وغلجات التردد...
أقرب...
عليّ أتجدد...
(. . . .)

كأنك بروحي... عواصم للتشرّد
كأنك في حناجر الطير
انشاد بلا دموع...
(.)
سأجمع مكائد الغيب
وأرحل...

وأطلب...
فكل النساء لن تقدر على محوي.



محمد البقار جنات

الشاشية



حظ هذا التسؤل محلدي ذمت يوم وأنا أقلب الشاشية بين يدي. وأفضت به إلى أمي، فأجبتني باسمه :

لا أدكر أن أبك أشتري لك شاشية غير هذه التي تتمتعها.

وأبتهني قولها فتساءلت في سري .

- أكانت هذه الشاشية تكبر مع رأسي كما تكبر القشرة مع لباب الثمرة؟!

وكان الهاجس نفسه عصف ببالي أمي فرتت إلى رأسي مشدوهة، وقالت لي محتارة :

- كيف تضافلت عن نمو رأسي، ولم ألاحظ أنه كان يكبر تحت الشاشية التي ظلت تكبر معه؟!

تضاعف استغرابي فسألته متحجبا :

- ألم تلاحظي يا أمي نمو رأسي وكبر حجمه سنة فسنة؟

أطرقت أمي برأسها، وقد مارت في عينيها نظرة زائغة، وأجابت في ارتباك :

- لم أحس برأسك يكبر مع الشاشية يا ابني. كان رأسي كجسمي يكبر في غفلة مني!

وحيرني قولها كثيرا، ودفعني إلى تأملها، فلاحظت في

لا أدكر متى اعتنمت «الشاشية» وهي في سن من عمري ليستنساها. . خيل إليّ في صغري أنني ولدت بها، وإني خرجت من بطن أمي وأنا السها فوق رأسي، وهذا لا يعني أنني فطرت على احتمالها وحبها، وإن الطبقت في ذاكرتي صورة حسنة عنها، لا زلت أتمثلها في مخيلتي، وهي في جدتها ونضارتها حمراء قاتية . . . زغب نسيجها الرهيف الناعم يستقيم تحت كفي كلما مررتها فوقه؛ وقد خيط حولها عقد من خرز «الودع» وقرون المرجان تتوسط سمكة «وخميسية» في شكل راحة اليد المبسوطة صيفتا من ذهب خالص يكسف بيريقه الأبيض، ويطنس يوميه الشر في عين الحاسد إذا حسد . . . وكانت الشاشية كما لا زلت أذكرها موضوعة إلى جانب وسادة فراشي وقد تراكت فيها من قعرها إلى حواف قطرها أوراق مالية جاد بها المهزون بختاني . . . أروني إليها، فتستسيي أوجاع الختن، ومقص «لخائن الحساد، ونزيف دمي الحمار الذي لطخ فخذني وقميصي.

أترى هذه الشاشية التي أبسها هي الشاشية نفسها التي خشت وأنا أعتمرها، أم أسها شاشية أخرى اشتراها لي أبي بعد أن ضاقت الأولى عن رأسي وصغرت عنه؟

وأردت وكأنها تلومني كمادتها على طيشي واستهاتي
بصالحها :

- طالما جدتكم من سنية الجلوس في أشعة الشمس
وتعرض رأسك لوهجها. انظر ماذا فعلت بالشاشية التي
احتجيت بها منها!

قلت لأمي متحسرا، وكأنني أواجهها بالحقيقة المرة :

- لو أنها طمسه البلى يا أمي...

وأضفت متنهدا :

- لم تعد شاشيتي صالحة للإعتماد.

وكانما أدركت أمي سر تحسري، فقالت لي ناصحة :

- عليك أن تستبدلها بأخرى جديدة، اشترك شاشية
غيرها.

وعلى الأثر دخل أبي، وكان قد توقف عمدا لسمع كلام
أمي، فنظر إليها شزرا، ثم نقل بصره بسرعة إلى شاشيتي
فأشعلها في احتزاز وأنا أفلها بين يدي، وقال لي غاضبا :

- إيك واستبدل شاشيتك.

صاحت به أمي :

« ربي لا يبدلها بشاشية جديدة؟ ألا تراها بالية، باهتة
اللون؟ »

أضفت إلى قول أمي وكأنني أحاول إغاضته أو ذم الشاشية
وإظهار قبحها

- أصبحت شبيهة بجلد كلب أجرب!

تجاوز أبي عن قلبي، وكان لم يسمعه، وقال لي في شبه
تحذير :

- لا تستبدلها، ولا تخلعها عن رأسك، أسمتني؟

وقعد بجوار أمي، ورنا طويلا إلى شاشيتي، وقال متنهدا

في أسي :

- إنهما تاج رأسي، وتاج رأس أبي وجسدي، ووالد
جدي. احترمها طفلا وشابا وكهلا، ولما رزقتك واشتعل
رأسي شيئا، خلعتني عني وأبستك إياها، واعتمرت العريقة
(1) التي ألبسها تحت عمامتي، حتى تنعم في حياتي بثرات
أجدادك وتنسم فيها بركات والد جد أبي رحمه الله رحمة
واسعة وأسكنه فرديس جناته.

وأطرق وقعد غشيه الأسى، ثم تهذ وأضاف وهو يرنو
إلى شاشيتي :

دهشة أنها كبرت وطعنت في السن! وأجفلت حين سمعتها
تسألني قائلا :

- آاحسنت بي يا ابني أكبر، وأهم، وأشيخ؟

أجبت في شبه استياء :

- لم أحس بك يا أمي تكبرين، ولم أحس أبضا برأسي
يكبر مع الشاشية.

وأضفت متملقا إياها :

- أنت كراسي الذي استعالت علي متابعة ملاحظته، لم
تكبري ولم تبدل صورتك وخيالك في عيني... يخيل إلي
يا أمي أنني أراك في الصورة التي ترضعيني فيها وأنت
تحتضنينني في حجرك، كما أرى شاشيتي في الصورة التي
زيتموها لي احتفالا بختاني تلاما مثلك نضارة وحسا.

ضحكت أمي حتى بانَّت نواجذها، وقالت لي :

- أتراني كشاشيتك : حسنا ملفوفا في ذكريات الألم؟!

كدت أعقب على قولها مستدركا :

- ذكريات تزيين شاشيتي أنستني أوجاع الختان، كما
أنساني حديثك عهد الرضاعة.

وسرعان ما لذت بالصمت، وأنا أخضع إلى تأمل
هذا التعقيب المكتوم، وأقلب بين يدي شاشيتي التي نزعته
عن رأسي... كانت وأضي الشاشية - لا أمي حقا - شاحبة
حتى في ذكريات تزيينها، تبدو في عيني بل وهي حاطري
أبضا - باهتة اللون!!

فأجأني أمي بملاحظتها، وهي تقول لي ناصحة :

- لم لا تصبغها، وتميد للونها رونقا؟

سألني في توجس :

- ألا تيدو لك حمراء؟

أسرعت أمي إلى الإجابة وكأنها تحاول طمأنتي، أو
مجاملة شاشيتي :

- ربما كانت حمراء.

وأردت، وهي تتأمل شاشيتي بنظرة فاحصة :

- بهت لونها، يا بني.

- طمسه القدم، يا أمي.

أجفلت أمي وكان كلمة القدم أزعجتها كثيرا وأزعجتها ،

وصاحت بي :

- بل طمسته أشعة الشمس.

(1) ما يلبس تحت العمامة والقنوس. وتعرف في الدارجة التونسية بـ: «العراقية».

- شاشيتا يا ابني تذكّر عزيز من والد جد أبي ..
أهديت إليه من أعز أصدقائه ولي الله سيدي نصر القرواشي
دفن بنسور رحمه الله وغفر له.

وصمت قليلا، وكأنه يستجمع ذكرياته، أو يلطم غيوط
ذكرى الهدية العزيرة، وأردف قائلا:

- كان والد جد أبي محمد المناري يشتغل في «كراكة»
حلق الوادي بعد اتخاذه إدارة للميناء إثر تعطّل نشاطها
العسكري ودورها التليد في الرباط ثم في بناء السفن في عهد
عثمان داي، ومن الغريب أن هذه «الكراكة» استحالّت في
عهد الباشا إلى معقل للشار، وقد سجن وجلد فيها حتى
الموت القائد الشار علي بن غدامه ... ما علينا. وذات يوم
أرست فيه ميناء حلق الوادي سفينة شرابية تركية ضخمة
محملة بالبارود الصيني، والقطن المصري، وبالورق
وببهارات الهند والبخور والشاي والقهوة اليمنية وغيرها من
سلع الشرق النفيسة، وعلى متنها أيضا حمولة من عهين
الصوف والحرير الشاشاني جلبها معه السيد نصر القرواشي
من «قروزي» عاصمة بلاد الشاشان الواقعة بجزيرة إيدي
مقاطعات أوزبكستان الإسلامية التي وقع ضمها فيما سبق
بالاتحاد السوفياتي، وكان قد ارتحل إليها السيد نصر بدعوة
من صديقه علي القزويني أصيل سمرقند بعد أن تعرف عليه
في الحرم المكي حين حج إليه من قريته «تازاتور» بأسيانيا
وقد أنزله مضيفه الكريم في داره التي شيدها بجوار معمله
لصنع الشاشية على ضفة وادي شاش: أكبر روافد نهر
«الفولغا» الذي يصب في بحر «قزوين»، فتفصله في عيني
السيد نصر معمل الشاشية الذي أحدثه بفصاحة تزاوتور،
وأعجب بجودة نسيج الشاشية الشاشانية وبجمال الأنسة أمانة
كريمة صديقه ومضيفه، وبالرغم من أنها كانت في ميمة
الصبا وفي عمر ابنة البكر دالية التي أنجبها من زوجته مريم
فقد خطبها من والدها السيد علي القزويني، فزوجها له
ونفخه معها بمحمولة من العهين الشاشاني الذي ارتحل به
صحبته زوجته من الشاشان إلى تركيا حيث وسق من ميناء
«البوسفور» على متن السفينة التركية التي أبحرت به ويزوجه
إلى الاسكندرية ومنها إلى حلق الوادي حيث أُرست بمنائه
وأخرجت فيه حمولتها وما إن وطئت قدما السيد نصر
القرواشي الشاطئ وأطمأن على إبداع زوجته وسلعته في
مكان أمين حتى خف للبحث عن سفينة يبحر بها مع أهله
وبشاعته إلى أسيانيا، فالتقى بوالد جد أبي علي المناري في

إدارة الميناء وعلم منه بخبر تشريد الموريسكيين وطردهم
نهائيا من وطنهم الضائع: الأندلس، فزع المسكين كثيرا،
وأشفق عليه والد جد أبي وحفظ بالميناء حمولته، وأنزله مع
زوجته في داره بباب منارة - وصحبته من الغد إلى سيدي
بليغث القشاش ليحيته في البحث عن أهله بين جموع
المهاجرين الموريسكيين بزواية المعهود إليه أمر توطينهم
من قبل عثمان داي حاكم الأيالة التونسية العثمانية فالتقى
المسكين بزواية سيدي بليغث القشاش وبفد من
الموريسكيين أصليي قريته تزاوتور، فرووا له خطة تكيل
الاسنان بهم وبأهلها قرية تاغرينة ... دامهم في الليل،
نهبهم، أحرقوا ديارهم، طاردوا الفارين منهم وأجروهم
إلى الاحتماء بالمرابك المغربية التي تمارس القرصنة على
شاطئ البحر فأقلتهم إلى سبتة، ومنها نزحوا إلى تونس:
عاصمة إفريقية والعرب في المغرب وحامية الإسلام
والمسلمين ومروا للسيد القرواشي امرأته وابنته، فكاهما.
فواساه الشيخ بليغث، ولما أطلع منه على صناعته نصحه
بإستيان وطنه العربي الثاني: تونس، وإنشاء معمل بها
لصنع الشاشية، وانترح عليه والد جد أبي إحداث معمله
بقرية «تشيلا» على ضفة وادي مجردة على غرار معمل
صهره السيد علي القزويني الذي أسس في وصفه له.
وكان لوالد جد أبي بقرية «تشيلا» أهل أمل في إصابتهم
لصاحبه وشد إزره ومعاذته، فأخذ السيد القرواشي
باقتراح والد جد أبي، وسافر بمعيته -صحبته زوجته
وجماعة من الموريسكيين أصليي قريته تزاوتور - إلى قرية
«تشيلا» فاستوطنها مع رفقاءه وطابت لهم الإقامة بها،
وأحبوها، وأطلقوا عليها اسم بلدتهم التي طردوا منه، بعد
أن أزالوا منه الكتلة الأسبانية، وأصبحت تشيلا تعرف في
عهدهم وإلى يومنا هذا باسم «تستور». ولم يخب ظن والد
جد أبي في أهله ... أهناؤا صديقه السيد نصر القرواشي
على إقامة معمله لصنع الشاشية، ومكنوه من شراء ضيقة
على ملكة تقع على ضفة وادي مجردة، وساعدوه على بناء
الأحواض بها، وتركيب مناسج الجوخ والأثوال على غرار
مراق معمل صهره السيد علي القزويني. واشتغل المعمل
وأخذ ينتج الشواشي، وقد أهدى السيد نصر القرواشي
لوالد جد أبي أول باكورة انتاج معمله: هذه الشاشية
المباركة التي تقلبها باستهانة وأزدراء في يملك، وكنت قد
أكرمكك بها وحرمت رأسي من لبها لأني كنت في قرارة

بعيدا في الخلاء حتى لا تقع عليها أنظار من يعرف أنها لي
فيلتقطها ويميدها إليّ، وخرجت بها إلى الخلاء على متن
دراجة، وألقيت بها في مجرى واد على أمل أن تجرفها مياه
الأمطار وتطهرها أو ترمي بها في فيج عميق. ولم أعتأ طويلا
بالتخلص منها فقد التقيت عرضا يعامل بعرفتي جيدا وأعرفه
كان ينقل رملا على متن جراره، فأوقف الجرار حين رأيته،
وقدم لي متهللا شاشيتي الملعونة. واستلمتها منه على
مضض. والتجأت إلى المسؤول عن جمع النفايات بالمدينة
وأعطيت الشاشية لكي يتلقاها ويريحني منها، وحين أبت في
المساء وجدتها في يد أبي، وقد أعادها إلي مع نظرة استياء
بدون أن يخاطبني أو يوجه لي كلمة واحدة. وفكرت طويلا
في كيفية التخلص من هذه الشاشية، وقررت تمزيقها في
موهن الليل حين يغلد أبي إلى النوم. ولما أطفأ أبي مصباح
غرفتي أخذت الشاشية وأعملت فيها المقص والسكين بدون
جلوى، ودفعني الغضب، - أو التحدي - إلى حرفها،
فأضمرت النار، ورميت بها فيها - وكم تضاعفت دهشتي
واشتد إيهزاي حين لم تحترق ... عجباً! من أي جورج
عرت حيرت مده الشاشية الشاشانية، ومن أي مهن جلب
صوفها وحريرها؟

وخرجت بها من الد إلى سوق الشواشية. وعرضتها
على أكثر من بائع وصانع للشاشية، فكانوا يتأملونها ملياً،
يفركونها بأصابعهم ويخيطونها، ويكرونها، ويحودون إلى
فحصها في إسماعان ودهشة، ويقولون لي في عجب
واستغراب:

- ليست شاشية عادية ... ليست منسوجة أو مزودة،
وجوخها ليس من صوف أو حسيرو، أو قطن أو وبر، أو
نيلون، أو من أسلاك حديد أو نحاس أو ذهب ... إنها
غريبة، وعجيبة، مدهشة.

وانصرفت بها إلى السوق، وعرضتها على دلال ... لا
بنية ييمها - فتأملها عرضاً، وفي تقزز، وسألني في شبه
استنكار:

- أتريد ييمها؟

وأردف بسرعة وفي سخط، وكأني أضعت وقته، وهو
يقطع علي فرصة محادثة:

- لن يشربها أحد.

ويدون توقع مني أو منه، مد أحد رواد السوق يده إلى
شاشيتي، وأخذها ... قلبها، وخلع شاشيتها عن رأسه

نفسى اعتبرها مقدسة، مباركة، ثمينة. . . أو ليست تذكرار
نفيساً مرهصاً يرمز إلى صمود الاسلام في وجه السوفيت؟
أو ليست يا ابني من جورج شاشاني قوقازي جلبت ههنا من
بلد مسلم - إذن الله بتحريره من نير جمهوريات سوفياتية
شيوعية تفكك اليوم عرى اتحادها - صدر إلى بلد عربي
مسلم ظل طوال الدهر رباطاً للمجاهدين في سبيل تحرير
أوطانهم والذود عن عروبتهم واسلامهم؟

وصمت أبي فعليت على قوله في مراة:

- هذا إلى جانب اعتبارها أيضاً تذكرار مؤلماً لطرد
الاسبان للعرب المسلمين من الأندلس، وتشيت شمل
أحفادهم الموريسكيين ... أو ليست يا أبي من جورج نسجت
أيد عربية بترتها سيوف الاسبان.

صاح بي أبي في حدة مقبياً على قولتي في غضب هائل:
- لم يشتروها تب الله أيدهم، بل سلمت لنا ولصناعة
الشاشية ببلادنا. ولتعزيز تراننا العربي الاسلامي ... حفظ
الله الأيدي العربية المسلمة من التيب والبر
وقام أبي، وخرج من الغرفة ساخطة فليقت به أبي
لا أدري، هل تسترصيه كعادتها إذا غضب أم تراحمه بي
شان استبدال شاشيتي الشاشانية - الأندلسية بشاشية تونسية
بحة وحديثة؟ ...

يا لها من شاشية عتيقة وغريبة! لم لا أستبدلها بشاشية
تونسية حديثة؟ ... بل لم لا أضمّر بدلها طربوشا تركيا أو
قلنسوة عراقية أو عريقة فلسطينية أو جريدية من نطفة؟ .
بل لم لا أخرج كسائر خلق الله حاسر الرأس مكشوف
الشعر كالافرنجي؟

وتجرات، فكورت شاشيتي، ورميت بها في حاوية
القمامة خارج منزلي، ونمت ليلتي قريح العين يتخلصني نهائياً
من شاشيتي. وفي الصباح أيقظني طرق قوي على الباب،
كنت أسرع من أبي لمعرفة صاحبه، فدهشت حين وجدت
شاشيتي في يد كانس المزابل، قال لي باسمها وهو يقدمها
لي:

- هي ذي شاشيتك سيدي

وتوقع الأبله أن أقابل صنيعه بالشكر، وقد تعجب حين
صحت في وجهه ساخطاً:

- شاشية النحس والشؤم!

وخطفت الشاشية من يده في غضب، وأغلقت الباب في
وجهه. وفكرت طويلاً في التخلص منها، وقررت رميها

قرار حاسم غير قابل للنقض أو الارجاء علي أن لا أتحدى عن شاشيتي ما حييت، وأن أربط مصيرها بمصيري... من يدري، ربما غدت ذات نفع لي في يوم من الأيام. ولكي أحتمل اعتماها قررت أن علي أن أصلح من شأنها لألطف منظرها فترتاح العين لرؤيتها واستمررت ليلتها. وقلبتها مليا بين يدي، واهتديت إلى أن علي أن أبأشر أولا تنظيفها بغسي، وقدوت أنه من الأحسن أو الأصوب إغلاؤها في ماء ساخن، ولكي أطمئن إلى تنفيذ قراري بادرت بتفقد أبي وأمي، فلم أجدهما في غرفة الجلوس، ورأيت غرفتهما مظلمة فأيقنت بأنهما أويا إلى فراشهما، فالتفتحت إلى المطبخ، وملاّت مرجلا نحاسيا بالماء، وأضربت النار في موقد الغاز، ووضعت العرجل فوق الكانون، وانتظرت إلى أن غلي الماء فمرمت فيه الصابون و«الجافيل» و«الكريستو» وكل ما خطر ببالي أنه مادة من مواد التطهير، ورميت في إثرها شاشيتي. ولكي أخفف على نفسي ثقل الانتظار، أغلملت إلى الراحة فوق الأريكة في غرفتي أمام التلفاز، وأشرت إلى الشيفه فيصيح اللحن المميز لنشرة الأنباء، وظهرت المنيعة بملابسها البيضاء تقرأتها الرديئة للأخبار، وقد استهلكتها ببطء استعانة نوار الشاشان لقروزي من الجيش الروسي، وأقضي وجه المنيعة وظهر على الشاشة جمع من نوار الشاشان يحملون راية بلادهم، وهم يكبرون ويركضون متعقبين برشاشاتهم مدعرة روسية ثقيلة. وفجأة علا الطرق على باب غرفتي، وانفتح الباب ودخل رجلان، أحدهما يشبه كثيرا أبي، وكان يقدم مرافقه، وهو يفسح له طريق الدخول مرحبا به في حرارة، ومرددا القول له في حماس:

- تفضل سيدي نصر القرواشي... يا أهلا بك، وسهلا... يا مرحبا.

ثم أشار إلي الرجل وكأنه يعرفه بي أو يقدمني إليه قائلا:

- هو ذا حفيد ابن ابتي: منصور المناري. أديب، وطالب بكلية الحقوق.

اتحنى لي الضيف، ومد يده لمصافحتي، في حين ابتسم لي مضيقه، وقد أيقنت من تقديمه لي أنه والد جدي أبي: محمد المناري، وهو يسألني بصوت خفيض كالمعاتب:

- لماذا تغلي شاشيتك في الماء؟
أجبت بسرعة محاولا كسب رضا:

واعتمر شاشيتي. وفي حجب آثار استغرابي واستغراب الدلال اعتنق الرجل على الأثر عن أعيتنا في حين ظلت شاشيتي ظاهرة للعيان في مستوى رأسه. صاح الدلال بالرجل:

- أين أنت؟

صاح الرجل بدوره:

- أنا تحت الشاشية. ألا تراتني؟

صحت به أنا والدلال في صوت واحد:

- لا نراك.

ومددت يدي بسرعة إلى شاشيتي وخلعتها عن رأس الرجل، فبان على الأثر لنا...

سألني الدلال في توجس:

- أمي «طاقية» الإخفاء... تلك التي تروى عنها أغرب الحكايات والأساطير في ألف ليلة وليلة؟

رددت عليه في شبه انكار:

- طاقية الإخفاء!! لا، لا، يا رجل إنها شاشية شاشية.

وأهدت عني يدي الدلال والرجل التهوديتي إلى أمانا في تصميم ولهجة حاسمة:

- لا ليست للبيع.

وابتعدت عنهما مهرولا عائدا بشاشيتي إلى الدار.

قبعتم في غرفتي أكثر في استعالة شاشيتي إلى طاقية للإخفاء... خيل إلي أنها لم تكن ذات نفع لي بقدر ما كانت ذات نفع لغيري، مثلها مثل الكثير من الأشياء الأكلة إلي أو التي وهبها الله أو التي خصني بها كالتأليف مثلا. وتساءلت بيني وبين نفسي في تصعب: لماذا حرمت من الانتفاع بهذه الشاشية التي لا تخلو من نفع أو بركة أو قداسة كما أكد ذلك لي أبي؟ لو أخففتي - مثلا - ذات يوم عن الأنظار لتمكنت على الأقل من لذة التسلية بمشاهدة من لا يراي، هذا إذا لم أدخل البيوت بدون استئذان أو أغشى المتاجر والبنوك؟! لا أدري كم طال بي التفكير في الشاشية مستعرضا ماضيها، ومستشرفا حاضرها ومستقبلها حين انتهت لظلام الليل يرين على نوافذ غرفتي... كنت قد انتهيت إلى اتخاذ

- لأصلح من شأنها.

حدجني مرافقه بنظرة صارمة، وسألني في شبه تهكم:

- أوتستطيع ذلك حقاً؟

وقبل أن أهم باستفساره عما يعنيه بسؤالي، أردف قائلاً:

- هل فكرت في طريقة إعادتها إلى حجمها بعد إغلائها في الماء؟

وأضاف كالمعتاب:

- ألا تعلم يا بني أن المنسوج إذا ابتل ارتخى وتمدد خاصة إذا كان سالماً من الوب، وما تسمونه بالتيلون؟

ارتبكت، وسألته في خجل:

- لا.

وأضفت أسأله في فضول:

- كيف أعيد الشاشية إلى حجمها؟

- بوضعها وهي مبتلة على القلب، وحتى إذا جف نسجها عاد إلى هيئته في صورة القلب.

وإنسم الشيخ وأردف قائلاً حين أدرك جهلي الواضح بهذه الحقيقة:

- كل شي، يا بني إذا نظف أو أصلح أعيد إلى هيئته، التي كان عليها بطريقة تضمن مواصلة استعماله. أ.

والحكمة ليست في التنظيف، بل في صيانة المنظف من العطب عند التنظيف حتى في ميدان التطهير السياسي!

تأملت الشيخ في دهشة... كانت لمحة الكتلة المسترسلة الموضطة بالشيب تضفي على عمامته الكبيرة البيضاء وبرنسه الحريري الرمادي مظهراً جليلاً يشع بالهبة والوقار.

حدجني والد جد أبي بنظرة صارمة، وسألني في شبه تهكم:

- وما الذي تريد إصلاحه في شاشتيتك؟

أجبت في شبه استياء:

- مظهرها، شكلها، لونها الذي غدا حائلاً متفسخاً كعمانة الأدبيب في بلاد.

عقب الشيخ القرواشي في حدة لاذعة:

- لن يفسد نفسخه إلى حيولة دم شهيد شاشاني أو دم طفل موريكي سفاك أسباني سفاك!

وبالرغم من تأثري الشديد بتبشيره فقد عقيت على قوله مازحاً:

- أأثر فيك استشهاد ثوار الشاشان والمشردين الموريكيين إلى حد أنك أصبحت لا ترى اللون الأحمر إلا

من خلال دمهم المسفوح؟

رد علي الشيخ قائلاً في مرارة:

- ذلك لأنك يا بني غير مدلوج من جسحر لدغ منه الموريكي أو الشاشاني وقد أصبحت لا ترى اللون الأحمر إلا من خلال شاشتيتك أو لون معاناتك الأدبية.

عقب والد جد أبي على قوله في تهكم، وهو يسلفني بنظرة ساخنة:

- حسبك! تكثيك غرمة اللون الأحمر في راية بلادك أو دم قلبك حتى تترك قيمة نصاعة لونه، لا قيمة نفسخه!

تهذ الشيخ القرواشي، وقال وكأنه لم يسمع تعليق والد جد أبي:

- فرض علينا أعداء العروبة والإسلام النظر إلى الأشياء - ولو كانت نافهة أو بسيطة كلون شاشتيتك - بمنظار سياسي، منبث مرض عليك الواقع النظر إلى معاناتك بمنظار رؤية الناشرين لها!

قلت ركائني أحاول تبشيره الشيخ إلى ضرب آخر من الإضطهاد المسلط - ظلماً وعدواناً - على المسلمين أو على العربي، أين كان في أسواق الأرض شرقاً ومغرباً:

- هات سيدي الشيخ ما هو أقسى من عصف تكيل للأسيان بالمسلمين الموريكيين، وأضرب من قمع الروس للمسلمين الشاشانيين هناك البلاء الأحمر - أو الأسود - المسلط من المصرب على المسلمين البوسنيين، أو المسلط من الصهاينة على المسلمين الفلسطينيين أو على مشاعر المسلمين قاطبة بانتهاكهم حرمة المسجد الأقصى!!

اغرورقت عينا والد جد أبي بالدموع، وصاح مستغيثاً نادياً:

- وا إسلاماه!! وا محمداه!!

أسرعت إلى القول، وكأني أحاول إخماد مناعة والد جد أبي:

- الواقع، أنني أردت إغلاء شاشتيتي في الماء لا بقصد صيغها أو إجلاء لونها بل لأزيل عنها الرسغ.

قاطعتني والد جد أبي صائحاً:

- وسخك... لا وسخنا! علم الله أن رؤوسنا نظيفة وطاهرة من أدوان العصر والمجمود والعقوق!

انشغلت عن صيحة والد جد والذي باقتحام السيدة أمنة زوجة السيد نصر القرواشي لغرفتي وهرولتها بخطوات مضطربة نحو التلفزة... كان وجهها شاحباً، وعينها

-أشك بالبلوكاشي؟

- أنا واثق كل الوثوق من أنه ليس تركيا يا سيدي محمد.
إنه إسباني متخف في زي جندي تركي.
صاحت أمينة وهي تمسك بغناق البلوكاشي، وقد
أخرجت من جيبه بطاقة هويته:
- إنه روسي، عييل لأمریکا.
وصاحت مكبرة:
- الله أكبر!

ووثب والدها من إحدى نوافذ المعمل المحترق مرتعيا
على المعمل، فجثته الجنود الروس برصاص رشاشهم فخرّ
صريعا بلفظ الشهادة مع أنفاسه، ولأذ المعمل المتخفي بالفراغ،
وتسلق السفينة، وأضرع النار في طرود البارود، فانفجرت
عبواته، ونسفت السفينة، فصاح والد جد أبي جزعا:
- الشواشي!! الشاشان!!

وعار صواب السيد نصر، وأخذ يهرول بين لهيب السفينة
واللهيب المتدلي من المعمل، في حين أخذت زوجته السيدة
أمينة تجرّ حثّة والدها الصريع فوق ركاب جدران معمله، وقد
تضرّعت لها بالإنقاذ، فخضبت فستانها وامتزجت بدمائها
المتقعدة من دموت جرحها...

كذت أعتق بدخان الحريق... أخضت أذبه بقوة،
وتمكنت أخيرا من رؤية ما حولي، قرأت، وبالهول ما
رأيت... رأيت انقاض جدران غرفتي، وقد تجمع الناس
في الشارع أمامها، ورجال الاسعاف يتسلقون الانقاض
وخوذاتهم النحاسية تلتطمع في وهج الشمس، وتذكرت على
الآثر شاشتي التي وضعتها في المرحل المنسوب فوق نار
موقد الغاز لأغسلها في الماء، فصحت:
- الشائبة!! الشائبة!!

التجلاولان تومضان من شدة الهياج... سالها زوجها في
اضطراب، وقد هب واقفا لدخلها:

- أمينة! إلى أين؟

ردت بصوت داعم:

- إلى أبي.

وأردفت وهي تشير إلى جهاز التلفزة، وقد ظهرت على
شاشته شزيمة من جنود الروس يصرمون النار في معمل كبير
لصنع الشائبة:

- الروس يحرقون معمل أبي.

واقترعت النار صائحة:

- الله أكبر!

صاح السيد نصر القرواشي في امتعاض، وهو يضرب كفا
يكف:

- لا حول ولا قوة إلا بالله. يصر الروس على استعمار
الشاشان في عهد انتهى فيه الاستعمار كما يزعمون...
يريدون امتلاك رقاب القوزاق الأمجاد بقوة المدافع!!

عقب والد جد أبي على قوله في سخط:

- يريدون كالصرب محق المسلمين... وإسلاماء! وإ
محمدا!

هتف السيد نصر القرواشي مكبرا، فكبر معه والد جد
أبي، واقترع معه النار وراء جميع من الثوار الشاشان صاحوا
بدورهم مكبرين وهم يصوبون نيران أسلحتهم نحو جنود
الروس ليسردوهم على أعقابهم وثرأى لي السيد
القرواشي... سمعته يقول لوالد جد أبي في مقت وجزع:
- البارود... البارود... تسلل إليه البلوكاشي
ليشعله وينسف به السفينة... سيتلف اللعين عهن الشواشي
الذي أهدانيه السيد علي القزويني.



الأسئلة

حاجة يومية إلهما وللآخرين الذين تمكنوا من البقاء منتظرين عودته

حينما دخل البيت كانت معرفته بكل شيء واضحة وملحة بأن البيت خال من دفء اليوم وهو بحاجة إلى طعام وإلى حاجات أخرى تدخل في تشكيلة المطبخ اليومي لعائلته. حاول أن ينتظر ويسمع لأقوال ما في الداخل ولكن كل تلك بدت كأنها ذلك الصمت برسم ويكتمل ويلح ولا يرحم ليحس الكون فيه إلى لغة مفهومة، صمت هو أيضا واستعرض تلك الحاجات اليومية مع نفسه وتوقف كعادته أمام مرأى مكتبته التي بدت لهيئة متسائلة ومكتنزة ومثل كل مرة يلجأ إليها كالمقصد، ثم أخذ يستعرضها بنظراته.

إنطلقت عيناه تبحثان عن ممكن اعتاد النظر إليه، وجد بعض تلك الأمكنة خالية إلا أنه وجد أشياء أخرى كان قد نسيها منذ سنوات طوال. امتدت يده وسحبت أصابعه كتابا صلب الغلاف، نفخ عن الغبار ووضعه جانبا ثم سحب آخر، بدت الكتب قريبة منه صخبها نظف أغلفتها جيدا، قرأ عناوينها ثم وضعها داخل كيس من قماش اعتاد أن يحمل فيه متطلبات بيتية، حمل الكيس فوجده ثقيلًا وضعه وهو يكامل ملابسه، لم إلى ملابس الصباح وإلى حذائه الدافئ، ثم دافع أكبر من كل همومه اليومية يحتاج نفسه، خرج إلى

وهو في الطريق قبل أن يدخل إلى البيت فيفكر بكل الاحتياجات التي بدت ملحة، وكل الأسئلة التي كان يفكر فيها تماما ويدرك ما هي ولكنه بصمت ويشاغل ويهولها معها، ولكن إلى متى هذا الصمت، هي حاجات عديدة بعضها يحاصره ويبقى والبعض الآخر لا ينتظر، وهم أيضا لا ينتظرون فحينما دخل البيت واجهته تلك الميول، أحس بها تنطلق إليه بحاجاتها تحاصره بطلباتها وهي طلبات مشروعة ومهمة، صحيح أن تلك الميول لم تتمثل بتطورات كلام ما ولم تعزز بصوت فيه رنة لوم أو حاجة، ولكنه، أحس بكل شيء خاصة وجود تلك الأسئلة التي تثيرها دواخل ملتصق بها حياتيا ومعيشيا.

نظراته هو الآخر تفصح عن أقوال فيها من الصمت أكثر مما فيها من التبرير، ود أن يتكلم أحدهم ليدم أجوبته مباشرة، عبارات فيها عرض لحال وفيها دوافع لكلام حول أسئلة متعددة الصور والأشكال، ولكن لم يجد شيئا يقف عنده، فالببت خال من إدامة يومية لأفواه جائعة وربما تنتظر الطعام، أحس بعينيته تنطفئان مرة واحدة ولا تريدان التوقف عن التفكير بالاحتياج والجذب أو التوغل في عمق ظلمات وجود الغرفة ووجود السرير الذي تبقى، والزوجة كبيرة السن التي راحت تحدد له حاجاتها بكلام فيه مباشرة وتحديد

ومجلات عتيقة، أراد أن يتوقف ليخرج ما بكيسه إلا أنه وجد المكان ليس مكانها، صبر متوجهاً إلى حيث وجود مكنيات ثابتة، عند سلم النفق تمسك به أحدهم وقال :

- أتبيع شيئاً ؟

- هي كتب فقط

- أروني

ترك الكيس له، مد يده أخرج كتاباً ثم ثانياً نظراً إليها وإلى الداخل ثم أعاد الإثنين إلى الكيس وأشر برأسه :

- هذه تحتاج إلى دماغ كبير ومن أين لنا به.

سحب الكيس منه غامضاً وعندها عبر تجمعات الباعة على الأرض، في حقيقة نقل بين بسطات تلك الجموع التي تفرش الأرض وتعرض الزحام ونزل سلالم النفق فوجد مجالات السير مليئة بكل شيء، أحذية ملابس عطور وكلها مشدود وزينف أو مرتق وباعت، لوحات شجرية بطبعات وفنية، مساجيد محاكاة من الخرق التالف زحام لا يرحم أحداً من المارة، كذلك الذي شاهده في الساحة في داخلها وجولها وعلى جانبيها المرتكنين إلى بنايات سبق أن أصيد تمثيلها بنجاة الضيف العشوائي وقد اختلط الباعة بسكونية وأصبح حركات مهمة وبانتظار مضى قاتل لا يستطيع أحد إلا أن ينتظر أمانة ليري ما سيكون من أمر هؤلاء الباعة الذين لهم صبر أيوب بانتظار القادم، هي اذن بضاعة كل شيء من الخردة ومن نتاج الصدا واللمعان والزهيم، وهي جديدة في بعضها لم تستعمل، حديد وبلور، جلد وقماش، آهين وقطع أثرية أصلية عتيقة مدهونة ومعلبات فاسدة، أجهزة كهربائية جديدة بأغلفتها متنوعة الأشكال، مساحات للفيديو تيب والحاسبات وأنواع أخرى من المسجلات والتلفزيونات، أصوات تصمل وأخرى تصرخ وموسيقى وشاشات مضيئة وألغام متنوعة تعرض وأسلاك على الأرض ممددة تسحب القوة الكهربائية لا يلدي من أين، تجمعات لا حصر لها لكنها غيبة الإنسان وحشره من جديد داخل عوالم كثيفة لا مهرب فيها إلا بالكاد أو بالصراخ أو بذلك القصف الوحشي الذي يستطيع أن يبيد تلك الجموع ويشت ما بهزوتها من أموال وبضاعة وخردة لا أول لها ولا آخر كما حصل قبل سنوات.

تناول سلم النفق الذي بدأ يخف زحامه، ترك وراءه رائحة عطنة وصعد إلى الجانب الثاني من الساحة المطل على شارع السعدون ثم توقف لاهثاً، أراد أن يسمح جبينه الذي

الطريق، خشي أن يلتقي البعض، لحسن حظه بدا الشارع الفرهي خالياً أحسن بشيء من الإطمئنان وربما الراحة، ودن: إنه شيء خاص جداً، خاص بي وحدي. منذ سنوات طويلة لم يشاهده أحد وهو يمثل هذا الموقف يحمل كيساً فيه ثقل، ماذا به، لا شيء وشيء وأشياء ماذا يريدون منه أن عرفوا وشاهدوه يحمل كيساً، اعتاد أن يكون مثالياً في كل شيء، حتى عادة حمل الكتاب تركها، يجده البعض أنيقاً نظيفاً يتصف بصفات يعرفها غيره ربما تذكر البعض الآخر أشياء عنه، وموقفه كل صباح مع تلك الفتاة التي تعرف شخصياً، تعقد معه رابطاً من الصداقة، تحدثه عن نفسها كثيراً، وحينما تسأل عن نفسه يستسم فقط لا يود قول كل شيء أو حتى بعضه، ماذا يقول لفتاة تقترب من عقدها الثالث وهو بتجربته الكبيرة الناضجة، فقط يحادثها بقليل من كلام معاد أي يبدو سريعاً ويتخذ صفة العمومية، تقول : أنها تراتح لأحاديثه لشكله ولحركاته، ربما قالت عن كل شيء فيه، لا يود العمق معها، أو يمتنعها وعداً أو كلمة منجحة تشدها إليه، كلا، عند نهاية الشارع جدمه الجطل، رأى حافلة قادمة أراد أن يفري السائق بالتوقف لتبدأ، أخرج من جيبه ورقة نقدية كانت مع بطاقة التوكب الشخصية استبعد البطاقة أهادها إلى جيبه أشر بيده وسباحت تمسك بالورقة الخضراء، لوح يده ويكفه التي حاول أن تكون مضمومة ولكنها واضحة، رأى نظرة السائق إليه اقرب منه حمل الكيس وصعد الحافلة وضع ورقة النقد في مكان معد أمام السائق، وجد له مكاناً خالياً الصق الكيس برجله لم يتطلع لمن في الحافلة حول نظراته إلى الطريق، بدا مهموماً وهو يحس بأصلاح الكيس تلتصق برجله (تذكره بهدوء النفس وسعة أحلام البقطة عنه، تلك التي تحدثه وتراه يومياً فيحس بيومه يبدأ من جديد، تقول انها صديقة له، هل يؤمن تماماً بصداقة المرأة للرجل، هل يقول كلا، هل يأخذ يمثل هذا الكلام الذي يبدو مثالياً) ؟

هل يذهب الآن إلى سوق الكتب في السراي، أو إلى شارع المتتي، أو الباب الشرقي، استقر على مكان قريب وجد نفسه يفتقر الزحام ويسحب الكيس أو يحمله، أوقفه أكثر من صوت ينادي عليه : أتبيع ما في الكيس ؟ وكان يرد : وماذا فيه غير الكتب، أتشترون كتباً ؟ وترجع الأصوات لاهثة باحة عن أشياء أخرى. عند انعطافة الشارع نحو الساحات الجانبية وجد بسطات طويلة لكب رخيصة

ماز من هناك، وجد مسطبة إسمتية مضلعة بالخشب وأخرى بجانيها وأمرأة تجلس وتحضن طفلها وبين أرجلها حقيبة من قماش ملون للتمتع والملابس، تخمن إن المرأة غريبة عن المدينة ربما هي من إحدى المحافظات تنتظر أحدا، تطلع لعيادات الأطباء من خلال لوحات أسمائهم واختصاصاتهم، حول نظراته إلى جميع الأمكنة، المتشاة نفسها حاول أن يسترجع شيئا من أيام مضت، كان يأتي إلى هنا ويجلس في مقهى كان موجودا، إنه يعرف المكان جيدا، وإن يهدأ قليلا، وضع كيس الكتب قرب خلع نظارته ومسح زجاجها المصطب، أعادها ثانية توضعت الصور أمامه أكثر، مر بائع الكتب الذي خيره بالشراء وسعر التخمين، مر من أمامه كأنه لا يعرفه، وجده قميشا قصير القامة يرتدي الملابس نفسها التي عرفه بها، أدار وجهه عنه التصقت نظراته بحركات المرأة ومعصب يدي تقدم عنف حطوات، دقات ثم جاء وجبل، حادتها قفز إليه الطفل حمل الرجل عنها حقيبة المتاع وعبروا الشارع إلى جبهة ثانية، أحس بارتياح لعبرهم الشارع بسلام كيان هذا المكان مقهى في يوم ما وتحت ظلال شجرين منسججين وحد مسطبات عدة بقيت منها اثنتان تقابلان الزمن، التفت إلى الخلف باحثا عن مكان الوجاق وصندوق المبروكات وجد حفاتن من الثرية ونفايات وأزبال متجمعة وأوراق أشجار متأكلة متقوعة بسيل من مياه جارية من ميللة رفيعة متلدة من مكان لا يعرف عنه شيئا، أحس بشيء من الأسى ومن الراحة مشوبة بالتوتر وبالاتظار المضطرب. قام وأخذ معه كيس الكتب ثم دخل مكتبة حديثة وجدها صغيرة ذات واجهة زجاجية، كانت امرأة بداخلها ورجل يرتب أشياء في الداخل باهرهما بالسلام وعرض عليهما الكيس، أخذت المرأة الكتب ونظرت إليها كالباحثة عن شيء فتشها تماما ووضعت كل كتاب تنتهي منه على منضدة ذات سطح زجاجي بقربها ثم رفعت وجهها فيه مسمة من جمال وقالت تسأل الرجل شيئا، بدا ذلك محايدا في أجوبته، أحس بعدم رضا فحاول أخذها ووضعها داخل الكيس من جديد إلا أن المرأة أشرت بعينيها وقالت :

- حسنا أعطيك ثلاثة آلاف بالرغم من معرفتي بأن مثل هذه العناوين ثقيلة في مبيعاتها.

رد عليها هادئا :

- نعم إن طلبها يشتريها بأي ثمن إن إحتاجها، وإن شئت يا سيدي أخذها وأخرج.

تندى، تذكر بداية الشتاء، هل يجف الإنسان عرقا في الشتاء، لماذا يحسب ألف حساب لوجود الآخرين، تذكر قولاً شاملاً : (امسح عرقك... واحمل كيسك على ظهرك) - لا أستطيع إنهم في كل مكان ينظّمون إليّ، أسرع إذن لا أستطيع أصبحت نحيفا وضعيفا - حمل كيس الكتب بيده اليمنى والقرب من واجهة مكتبة كان يعرف صاحبها منذ سنوات مضت، لم يجده، وجد اثنين، الأول يقف بالعا، والثاني اصفر عصرا، تخمن بأنه ابن الرجل الذي يعرفه، لم يقل له شيئا، انزعج الكتب ووضعها أمامه تقدم ذلك بحركة تمثيلية بطيئة وبوجه جامد ليس فيه ما يوحي بالشراء، أمسك بواحد وبآخر قلب الأول والثاني والثالث تطلع إلى الفهارس والعناوين وأرقام الصفحات بخبرة فيها المعرفة إلى جانب الادعاء والكذب وحسب المساومة البنيضة، قال :

- يكف ؟

- تخمن سعرها واعطني ما يروق لك ولي

- ادفع لك ألفي دينار.

صعق قلقة الثمن وتوقف قليلا قبل أن يجيبها يضعها داخل الكيس ثم ردّد مع نفسه : (كيف هذا؟ ماذا أقول بهذا المبلغ إنه لا يفي حتى بسعر كيلو واحد من اللحم) ادفع أكثر... أنا احتاج إلى ثلاثة آلاف دينار

بدا ليئا منكسرا ومضرا على سحب الكتب وادخلها الكيس، ابتعد الولد عنه لاهيا نفسه بإزالة الغبار عن عناوين كتب كانت مثنتة أمامه، يسمح عنها ما علق بها من قدم، تذكر والده الذي كان يقترش الأرض قبل أكثر من عشرين عاما ويتعامل مع القراء والأدباء وعشاق الكتب بمبالغ زهيدة يسجلها في ذاكرته أصلا. سحب الكيس وخرج من المكتبة ثم دخل أخرى يعرف صاحبها معرفة بسيطة منذ وقت طويل، كان الرجل يعد أكواصا من القود الزرقية، عرض عليه الأمر بسرعة، لم يكلف ذلك نفسه بالنظر إليها، بل أكد له بأنه سيمنحه المبلغ الذي سيمنحه له الآخرون إن وجدوا. قلب الأمر في ذاكرته وجده طويلا وشاكلا ومعقدا، من الذي سيمنه وأين. أخذ الكتب وخرج إلى مساحة الرصيف، لم يتطلع لأحد كان بأعصاب مهتزة وشيء من توتر، مر بعطينا يحاول مشاغلة الأمر فوجد المكان كما عهد من قبل ثمة محلات للحلوى مهجورة وبائع للمرطبات ران على وجوده القدم وأشجار معمرة ذابلة عتيقة وأماكن كانت مأهولة ومنسقة وجدها مقفرة، تلفت لا أحد يعرفه ولا يعرف أي

قلت :

- كلا، خذ ثلاثة آلاف وأخرج، ثم ابتست.

سحبت مبلغا بيديها مررت أصابعها بداخله فاقطعت ثلاثة آلاف وقدمتها له. شكرها وتناول الكيس غالياً وخرج إلى رصيف الشارع متوجهاً نحو الجهة الثانية منه مؤكداً للمرأة وهي داخل واجهة الزجاج بأنه غير راضٍ عن هذه المساومة، بدأ يمر متباطئاً حتى عبر إلى الجهة الثانية ومن هناك حدد هدفه من جديد.

«حسنًا حلت مشكلة الأيام القادمة ولكن ما الذي يتبقى لـ ما بعدها».

تنفس بعمق وسحب زفيراً طويلاً يسميه البعض (حسرة) ولكنها مبرر مهم إلى حالة من الحزن لا تتوقف بل تتجدد مع تجدد يوم الانسان وطلبه للأكل والشرب والديمومة التي تلازمه مهما كانت ضئيلة، فكر بما فعله وكيف تندى جسده بالعرق في أيام باردة، وكيف لهُ الخجل ودفعته حاجة ملحة إلى التواصل المليء بالإصرار، فهل عليه أن يتجسد إلى وجود غد لا يعرفه أم عليه أن يخفي متوارياً حتى عن نفسه قسم المبلغ في ذاكرته، شيء منه للطحين، باقى للزيت والمتبقي منه للزيت، إذن ماذا سيتبقى للسكر؟ قال (لا شيء)، لا يوجد سكر، انتهى أمره ليس له وجود على ظهر هذه البسيطة، لتأكل التمر مع الشاي، لتضع ثمرة واحدة وتشرّب شاياً مرا فهو أجدى من صرف كل هذه المبالغ.

أخذ الحافلة (82) إلى سوق الجملة، السوق مدها الشارع العريض الطويل أرض على الجانبين تكس فيها الباعة، فهم متلازمون ببقعة تلك الأرض لا يتفكون منها وحركة الأرجل مستمرة متواصلة مليئة بالتفاف على بعضها بدرجة للتدافع والاشتباك وحتى الاختناق، وسط الشارع مزدحم، السيارات محاصرة بطيئة الحركة، كل الناس هناك، حتى هو يبحث معهم عن شيء وعن أشياء، كلها حاجات يومية تباع بأثمان باعظة خيالية لا مساومة لا كلام، السعر هو ذاته يتكرر يتصاعد في كل ساعة ينخفض مرة ويتصاعد مرات لا أسئلة وحتى إن وجدت تكون إجابات حاضرة عند جميع الباعة والمارة المتسككين والمتزاحمين والمتصاعدين إلى أين...؟ حتى الصغار والنساء يخترقون المكان يبيسون كل شيء ويفشون في كل شيء ويتجولون من مكان إلى آخر، عربات وشاحنات وأتقال وأحمال ترفع باليد وأكياس بأشكال كافة وأناس لا وجود لهم ولا أصوات، مجرد حركات وهمس

ومهممات خفيفة وجموع لا تعرف هوية لها ولا سمات شاحات تتوسط الأرصعة حاوياتها مغلفة متوقفة فوقها أناس وحولها أناس تماماً تكبر الأشياء الصغيرة تتحول إلى قوة هائلة، قطعة السكر مرمية وحولها أكوام النمل، قطعة السكر تتحرك بفعل قوة دفع وإحاطة النمل بها تلك هي الرؤية حول مجالات النظر، لا وجود لفضاء وهناك حتى الشتاء تحول إلى صيف قانظ مليء بأبخرة تلغح الرجوة، يحيط الناس بكل شيء وحاسة الشم عندهم قوية لكنّها رائحة الفضاء ذاته تنزل من مكان عال لتدفع بهم نحو هاوية لا قرار لها.

(في صباحات الأيام يرى الفتاة أكثر من جميلة حينما يلتقيها، هي عذبة في حباثها وتصرفها، هي أكثر من رائعة إن قال عنها ذلك، هي صورة يؤكدُها النهار بحاجاته أيضاً، فلها متطلبات ومفومات يومية عندها يتحدثان بها، تنسرق تلك الصداقة الأليقة بحقيقة من مغموم لا أول لها ولا آخر)

كان يحمل كيسين، الأول للطحين والثاني للرز، لقد صرف المبلغ كله، حاول أن يرى دقيق الطحين جيداً، أحسّ كيف يحلّ كيس القماش، حمل بأصابعه ذرات بيض رفها لأفقه يشم عبقها، في المرة السابقة كانت رائحة الطحين عطلة دخل رائته شيئاً من رطوبة وعفن، تلوثت أرنية أنه ببصيص ومن ثم أصابعه قرب كيس الرز من رجله سقطت عليه نظارته من جيبه الأعلى كان قد تخلص منها، حدثت جيبته يخار من العرق، أحس بها تزعمجه، أدخلها في جلداه الأسود ووضعهما في مكان مألوف، سقطت من جيبه على الأرض قرب كيس الطحين مرت الأقدام أسرع من يديه مسحتها قدم عابرة، وأخرى متدافعة لا يدري إلى أين، دفع البعض عن حطاهما واخترقها البعض إلى ركن آخر، رفع غلافها الأسود وجدها محطمة مهشمة الزجاج والاطار، رمها إلى جانب لكانه يدفنها أو يودعها بعد الدفن وضع الجلد في جيبه التفت إلى كيس القماش رأى فيه مجالا واسعا لوضع الكيسين كبعضهما حمل الثقل الجديد بيد راجفة منهكة، رأى المسافة طويلة وبعيدة لكان الأفق لا يظهر في شوارع المدينة أو خلفها، أو لكان المكان لا يوحي بشيء سوى بيمس تقيل كالرصاص ويتعب يشل الرغبة ويبعد عن الكلام والتفكير والتمثل، ورأى متاحة نفسه خضراء بلون الرماد، ورأى البيت الذي يتجه إليه متوارياً لكانه في آخر الدنيا ولكنه حاضر ومغمم بجهد الأستاذة.

محسن البزوتي

الآن صرت أعرف



محالملك المتداعية. كادت عربة أن تدعني. صرخ في سائقها :

- مالك ؟! ضيعت عقلك ! انتبه لحالك !

قلت دون أن أنظر إلى أحد :

- لا يعرف .. لا يعرف .. لا يعرف ..

مضى ومضيت ... الطريق تمتد وتمتد مرتفعة منحدرية أو منبسطة ... استطلال ظلي، تكبر على صخور ناتئة وأشجار منساقرة وأراض مهجورة. توقفت، نظرت إلى الشّمع : «ستغيب الشمس وراء تلك الهضبة ... إن لها مستقرا وأنا لم يعد لي مستقر»

تحت زينة وارقة تملّدت، ضمنت إليّ أطرافي وغفوت ... أفتت قيل القجر بقليل، اعتدلت مستندا إلى الجذع العتيق : « لم تعد أحلامي كما كانت، لم تعد أوهاشي تسعدني ولا خيالاتي تفزعني، دعيت كنت أرعن، لم أكن أعلم أن الزم لي بالمرصاد، كأن لعنة حدث بي، رحل أحبابي .. أمي .. أبي ... زوجتي ... ابني ... أقارب

- إلى أين ؟
قلت دون أن أتبين السائل ولم أعد أعبا بمثل هذه الأمور.

- لا أعرف ... لا أعرف ... لا أعرف ...

واصلت سيرتي ولساني يردّد العبارة التي صارت الجواب الأوحد على كل سائل يسألني :

- لا حول ولا قوة إلا بالله، حصل له ما حصل لعبد الله !

جزت الباب الغربي، تاركاً ورائي مدينة هدم نصف سورها ومنازل قوّضت أركانها ورياطا شوّهت معالمه رغم ترميمها.

أغادر المدينة وبحرها، أغادرك دوما إلى الأبد، يا موطن فرحي ومنبت حزني. لم يعد لي عزيز فيك. أسير بعيدا عنك وقد ضاعت أمانتي، أتركك كما تركوك وتكروا لك كما فعل بي أهلي.

غريبا صرت فيك بين غرباء واقفين شوهوا ما بقي من

استطالت ظلال النخيل فنهضت وأتبعتم سبيبا..... لما رأيتم الديار حدثت عن دروبها، في مدخل القرية أطفال عليهم أسمال يطاردون كلبا أسود .. لما رأيتم هموا يرجمي، اقترب مني الكلب وتسبح برجلي فصرخت فيهم، أفرغهم صوتي ومظهري فتفرقوا عبايد. ابتعدت مسرعا عن الديار والكلب في إثري يجرح قائمته الخلفية اليسرى. لما نأيت عنها وعدت إلى القفر وضعت حجرا في ظل نخلة مهجورة، أنزلت جراي وأخرجت متديلا ودعوت الكلب فأقبل دون تردد. عسلت حرجه وربطت المتديل حول قائمته.... أسندت رأسي إلى جذع النخلة وغفوت.. لما فتحت عيني أبصرت الكلب دائما وقد أسد رأسه على فحذي. بقيت أنامله محاذرا أن أتحرّك «حقا كنت مثلم... صم بكم لا يفقهون... ضياع تتصارع على جيفة... أي سفة كنت فيه!». وضعت كفي على رأسه بحنو انتقلت من زمن نظرت حولي ودعوي تبلى لحيتي التي طالت ونشابكت غصصاتها فرأيت المعرب يقترب. هممت بالهجوم فانتصب الكلب، نظر إلي مستفسرا ثم نظر إلى حبي الذي وفي ليح البصر اتقن على المعرب فدعسه بقائمة الأقدامين طير عابى بجرحه.

تيت جراي على كتفي، نفخت التراب عن ثوبي. التحق بي الكلب فأقمت وضممت إلي مداعبا ظهوه «شكرا لك يا صديقي من الآن سأسميك «فارس الليل» هيا سنرحل الآن مستعدا إلى هناك ثم نتبع سبيبا، هيا قبل مغيب الشمس.» ارتقتا الربوة نحو الأعلى وفؤادي يردد متثليا:

«الآن صرت أعرف، عرفت نفسي، الآن صرت أعرف، إني أعرف».

خاتوا الأصول والمهود، حزنوا لحزني أياما معدودات خوافا من أقاويل الناس ثم سرعان ما تكالبوا على ما بقي مني بسبب الأرض تكالب أبناء أوى على فريسة جريحة... آه لم أكن أعرف أن القفر بكل هذا الجمال!.. كم كنت جاهلا بحقيقة الأمور. كنت أعتقد أن القفار موطن للوحشة والوحوش... كنت غيبا... لم أكن أعرف أن كل قائم زائل وكل شيء له آخر: أنا، هم وهذه الأشياء حولي وتلك هناك داخل الأسوار وحولها...»

* هناك من حيث أتيت ظهر القصر الذهبي. نهضت، اقتربت من نخلة لم يعد يسبقها إلا خالقها، التقتطت وطبا تنائر حول جذعها الماسق، ملأت جيوبي ثم أتبعتم سبيبا. مشيت ومشيت والحر يشتد، بللني عرقي وتشاقلت خطواتي... حلقت ثلاثة طيور غضر... اقتربت... سبع نخلات وبعض أعشاب وصخرتان وماء يترقرق. سمعت فقرأت كلمات غطت بسواد «عبر عرسك»... نعم ارتويت نظرت حولي... ما... هذا؟ جواب! أي سيارة تركوه؟

هل خط وادهم تلك الكلمات؟... الكهف لهم به ثقب، لأستريح الآن، غسلت تمرات واشتعلت في ظل النخيل. هبت تسميات كأنفاس الجنان: رغة تحي ولومي رف الفؤاد وانتشي: «عجبا! أبني المرء أمد بمش هذه السهولة! أبكفي ظل نسيمات وماء يترقرق؟ لا لا... هي النخلة في القفار... هي النخل الباسق والماء الصافي الراوي... هي الشمس والصخور الراحلة في الخلاء... هل شتدلتني على الوديان السبعة إذا أتيت أثرها؟.. هذه هي وهذا أنا... كم كنت غافلا».



انتزع يا جوع من عزلة الليل بهجة السموه

ARCHIVE

- هياتي -

رأيت الشاطئ في الحلم مشمساً، ومزدحمًا بالمصطافين، وعدداً كبيراً من الأطفال والشباب يلعبون ويمرحون على الرمال، أجسامهم العارية تلتصق تحت وهج الشمس، وثمة شمسيات ملونة متشرة على طول الشاطئ يجلس تحتها في استرخاء الرجال والنساء الجميلات.

قمت من نومي مذعوراً، اتجهت إلى النافذة. نظرت من خلال الزجاج فوجدت الجثث كما هي، ملقاة فوق الشاطئ، والأمواج تحاول أن تطولها، فعدت إلى فراشي الصغير واستغرقت في النوم هادئ البال.

- بكائي -

كان الليل في أوله، وزحام الناس في الميدان يثير غباراً رمادي اللون فينتشر فوقهم، تكشف عنه الأصواء التي بكرت في السطوع.

كانت السماء ملبدة بالسحب الداكنة، وكان ثمة نورسان أبيضان حزينان يحلقان عند الأفق، يبحثان عن الأسماك التي تصعد إلى سطح البحر. سرت على الرمال وحيداً، لا أسمع إلا صوت الأمواج الصاخبة التي تهاجم الشاطئ.

عشرت على خوذة جندي غطتها طحالب البحر الخضراء، وعلى بعد أمتار قليلة، رأيت جثثاً ملقاة على الرمال، مشبعة بالماء المالح، ممزقة الثياب، جثثاً لجنود ورجال ونساء، جثثاً متفخة، رؤوسها الظاهرة زرقاء اللون..

ورأيت نفسي ملقى مع الجثث، لكنني كنت أتنفس.

لما سقط المطر فجأة بغزارة، ذهبت إلى كوختي الذي لا يبعد عن الشاطئ كثيراً. توجهت فوراً إلى فراشي الصغير ونمت.

الممرعة، كدت أصطدم بدراجة يقودها رجل يرتدي جلبابا قديما. وكان ثمة مفرش كالح اللون ملفوفا ومثبتا خلفه بعرض الدراجة. توقف الرجل ذو الجلباب فجأة حتى يتجنب الاصطدام بي، فسط المفرش القديم على الأرض، ثقبلا.

وفيما أنا أعتزل إليه، حاولت أن أعيد إليه المفرش القديم الملقى على الأرض، فتدحرجت منه فتاة صغيرة متصلة الجسد، مخمضة العينين، في شعرها أشربة حمراء جديدة.

قال الرجل ذو الجلباب القديم وهو يسرع بالنزول من فوق الدراجة ليستعيد أشياءه، انها ابتعد... وهو ذاهب إلى المقبرة لدفنها.

- موته -

مررت بـ "رجل عجوز رأني مسددا جسدي على الرصيف ساكنا".

قال لي الرجل العجوز : ماذا بك يا بني؟ قلت له : يا جدي... لقد مللت الحياة وأريد أن أموت.

قال لي الرجل العجوز : يا بني... في الحياة مباح كثيرة، ليس من المعقول أنك استنفدتها كلها حتى تطلب الموت.

قلت له : يا جدي... لقد استنفدت المباح المجانية التي لم تكلفني شيئا... أما المباح الأخرى فهي ستكونني فوق طاقتي، وأنا شاب فقير... لذلك أستعجل الموت.

قال لي الرجل العجوز : يا بني... إن الحياة في حد ذاتها بهجة. لكن... حسنا إذا أردت أن تموت... فما عليك إلا أن تدفن جسدك في التراب.

شعرت بالاختناق وحاولت جاهدا أن أخلص نفسي من وجودهم، فهم كثيرون إلى حد لا يطاق. اخترقت الزحام وأنا أشعر بأذرعهم واكتافهم تضربني وتدفعني يمينا ويسارا. رأيتهم وكأنهم يحاولون أن يتخلصوا من بعضهم البعض.

الفردى منهم يحدثون أنفسهم بصوت مسموع، ويلوحون في الهواء بأذرع مفرودة. الذين يسيرون معا يتبادلون الشكوى أو الوعيد، وهم يحملون أكياس البلاستيك المملوءة بأرغفة الخبز والملابس القديمة.

لم أقاومهم، تركتهم يتقاذفوني لأنني كنت أفكر في أشياء كثيرة، وكنت تعباً من كثرة المسير، وكنت في حاجة إلى أن أكون بمفردي، وحيدا بعيدا عن الناس.

وصلت إلى نهاية الميدان فوجدت أرضا خللاء شبه مظلمة محصورة بين بنايتين هائلتين جلدًا اندفعت إليها وتوغلت فيها مجازا كحرام الثقافات والتراب.

ولأن المكان كان شبه مظلم ولم تتعود عيني عليه بعد، فوجئت بحائط اصطدمت به، فألصقت وجهي به، وفردت ذراعي عليه وأخذت في النحيب.

- موتي -

لما شعرت بدنو أجلي وددت لو حلفت في السماء لأشاهد على الأرض موتي

- موتها -

فيما كنت أعبّر الشارع محاولا تفادي السيارات

- حياتها -

البشر. عبر الطريق المترب وأدخل نصف جسده بين سيقان الزرع العالي. لم ير شيئا، ولم يسمع صوتا. يادر بالسلام يلقيه في طيات الظلمة : السلام عليكم. جاءت الطلقة النارية في صدره.

- فيرة -

ظلمت عقودا كثيرة أشعر بالحقد والغيرة من الذين يعيشون فوقى. أشعر بوقع أقدامهم على الأرض فوقى، وبأصواتهم تخترق عزلي القديمة المنسية. أسأل نفسي وأرد عليها أن لا عدل هناك. فيما أنا ملقى في الأسفل، أحسست بوقع أقدامهم. كانوا يتحدثون ويضحكون. التقط سمعي المرهف كف أحدهم وهي تزيل التراب من فوق شاكيتي **كلا** يا لك من سعيد الحظ أيها المدفون تحت التراب.

- خائنة -

سمعت وقع أقدامه السريعة المكتومة فوق الرمال. من خلال الضباب رأيته بدون ملابس، عارية الجسد، محمولة الشعر، تمتطي حصانا أسود يعدو وبها على الشاطئ، لا تكاد سيقانه تلامس الرمال.

هكذا رأيته، وبشرتها العارية في لون الحنطة وسط الضباب، حتى اشرب الحصان بعنقه ذي العرف الداكن، رافعا قائمته الأماميتين في الهواء، وهي تشبث بكلتا ذراعيها النحيفتين القويتين، بعنقه النافر العضلات، متقلبا بها إلى جوف السماء البيضاء كالكفن.

كيف تجرؤ أن تضلعلها، وتتركني هاربة من الأرض.. هذه الخائنة؟.

فيما كنت أجلس على رصيف المقهى احتسي فنجانا من القهوة كنت في حاجة إليه، أقبلت علي امرأة ترتدي جلبابا أسود وطرحه سوداء، تحمل طفلة صغيرة مرمدة العينين على ذراعها.

مدت المرأة يدها وطلبت مني خمسة قروش لتشتري رغيفا. هكذا حددت طلبها. ولما وجدتي أرمقها صامتا، الحث قائلة ان الرغيف من أجل طفلتها، فأعطيتها القروش الخمسة.

تابعنا وهي تعبر الطريق في الجانب الآخر الذي يواجه المقهى رأيتها تمد يدها إلى صاحب حانوت صغير وتعود يدها وهي ممسكة برغيف أسمر صغير.

قرصت المرأة على الطوار **أماي** شقة جديبة الرغيف باصابعها العجفاء ثم أخرجت نديها لغرب من وجه الطفلة وأخذت تمتصه داخل الرغيف المفتوح وتناوله لطفلتها مترعا باللبن، وهي تهدهدها.

- سلام -

كان عائدا إلى بيته في وقت متأخر من الليل. كان طريقه طويلا تحفه من الجانبين مزارع تمتد إلى مساحات بعيدة، وقليل من البيوت الصغيرة المغلقة الأبواب.

لا يسمع نباح الكلاب وزغاريد صراخير الحقول وتقيق الضفادع. التقطت أذناه أصواتا بشرية من داخل الأرض المزروعة القريبة منه. شعر بالانس وزالت عنه مشاعر الوحلة والخوف، وكاد يغني ليل.

اتجه صوب المكان الذي التقط منه أصوات

- جوعى -

في الليل، كنت أحب أن أخترق الميدان الخالي من البشر، لأجد نفسي غارقاً في ضوئه الأصفر الباهت. في هذا المساء، دلفت إليه وتجولت في مساحته الكبيرة وحدي وأنا استحمم في ضوئه الكثيب، وظلي منكش تحت قدمي. وفيما أنا أفعل، أحسست بهم قبل أن يلمسوا لي. رأيت أشباحهم في الظلمة، مقبلين نحوي، عرايا، أجسادهم رمادية، شفاههم معصومة وعيونهم أحداق مجوفة جامدة. اختلط علي الأمر: هل هم جوعى أم موتى؟ جوعى لأن أجسادهم ضامرة هزيلة، وعظامهم بارزة. موتى لأنني سمعت عظامهم وهي تترنح، وهم يتجهون نحوي، متخشين، يزعجون ولا يسرون! لا يحدون يمنة ولا يسرة. فجأة وجدت أحدهم أمامي، واقفاً في واجهتي. قلت له وأنا أشير إليهم: هل هم الجوعى؟ وشلحت ملاسبي من فوق بطني المشفولة. فنهز رأسه ببطء وكأنه يتحرك على عمود من العظم وقال لي بصوت مبحوح ذي صرير: لا... وأشار إلى ظلمة تجويف البطن، وإلى عظام الحوض البيضاء.

- انتظار -

لما سمعت الضوضاء في حلمي، وشممت روائح الطبخ ممتازة بروائح العطور، أفقت من نومي وقليبي من الداخل يضرب صدري ضرباً مبرحاً. فتحت باب مسكني وخسرت إلى البسطة العريضة. وجدت أبواب المساكن الأخرى مغلقة ولا شيء آخر. أخذت انتصت على الأبواب فلم أسمع تنفساً. وحينما دفعت أحد الأبواب إلى الداخل. شملت رائحة قديمة زنخة، ورأيت رجلاً عجوزاً يجلس على مقعد بمسندين في مواجهة الباب، ينظر إلى السقف، و امرأة واقفة خلفه نظرتها شاردة في فراغ الصالة، مفرودة الذراعين، ثابتة في مكانها، تقطع الطريق على باب صغير مغلق خلفها. مررت بجسدي متسللاً من تحت ذراعيها المفرودتين المشلولتين، ودفعت الباب فكشف لي عن حمام تقف في وسطه فتاة عارية مفرودة الذراعين، وافة التهدين، ممتلئة من أسفل، ومثلت عانتها متفخ كشيف الشعر، وعيناهما تنظران في تواصل وأمل إلى القادم من ناحية باب الحمام دون أن تشعر بي، أو تراني.





سطوع الذاكرة:

لغات عالمية تمنح اللوحة أبجديات عوالمها من سطوع
مكتبة، إلى سبعة محاور، في إطار علامته، أشكالاً
مختلفة، معبرة (أساسية، صدى، أساس، لنداني)
ليعاد خلقها من جديد بدنيّة أشكال غائبة في فضاء
معتدّ يتوهج بالضوء، وفيه يخفق الظل، حتى لكانّ هذا
القضاء، قضاء إنصاح عن سحق التاريخ ومجاهل
الإنسان عبر نسج الذاكرة، مع المتخيّل، إذ يسجل
العالم مفتوحاً على مرّ، تشبّهات أخرى تتحدّر
بعضها، كإنسان، حزين، حزين، حزين، لا تحب
من عمق ومودة،

إنّ العودة إلى البدايات الأولى والحفر في الطقوس
القديمة للإنسان إنّما هو حين جارف إلى الأشياء البكر
في نحت من طبيعة، مكنّاتها الحقيقية، وسعد
بذلك نفعه، لا أشد، عذبة، مشدّة، ملامح، من
غربة صغرى، وصديقتها، فلا وجوه مكتملة السّمات
والعالمات ولا أجساد دقيقة الأعضاء والخصائص،

محشني فضاء اللوحة بشطحات فرشاة متغلّبة بفعل
قوة المتخيّل، حيث المتشكّل حفر في وجود الإنسان
وكيانه، واجترّاح لدلالات ورموز بصيغ فنيّة (التواصل،
الحب، الفناء، الألفة)، ولعلّها بهذا المنحى تسعى
تجربة في نسج «سيرة» جديدة، وهو، معجباً، عند
رؤية جماليّة تتجاوز المعطى وتقدّم كتلة من كائن،
كأنه يحسّ عن شكله بسببه، وهو، يذهب إلى
الأعماق ولا أنالي بضيق المدى، وسعد، به، في
الإنذار في أفق المجاهل والخفايا، ورغبة ملحة في
دغدغة المطلق وملاسته، حيث يكون سفر الفرشاة
مفتوحاً على آلق الطفولة ووضي، منارات الذاكرة، يقول
الرسّام لقد تجلّدت ذاكرتي منذ الصغر في رموز الذات
والأرض والتواصل مع، صدى، ثبات، متغير، في حيات
تيوميّة، مدح، من بعدى، بعبارة، عابرة، في
كونت مشغني، شخصي، حد، صفة، في ميجر
بني مكسي من كشاف عوالم جديدة، فتاح، عن



دينامية الكل:

تؤمّن الرسوم على دقة محكمة بناء الشكل خلقا وتوزيعا في الفضاء، ليشاق حقيقيا مع موضوعه، ففي اذعة المودة تبدو الأشكال متناحية إلى الزوال والابتداء في حركتها المنحدرة الثقيلة التي تشي بالقنات والهاية. تحرق سحاب سمسم في بؤابة سبابة يدميه للفضاء الكلي المشكل، فالملامح هنا تصرّح بنفسها دونما خفاء وتخير عن عيق رموزها بلا تجريد. وتبعاً لذلك يمكن القول إن الشكل لدى المايان متحفّز دوماً إلى الحركة والسكون في آن. لكنه أبداً ذو دينامية تنجم من اللوحة عالمها متحركاً يستدرجنا بغراءه إلى الولوج بهاب منى معصية، ما لا يسجد والفرغاشات تفتح على الضوء المنحدر من كل الاتجاهات، أطراف وخيالات تطل على بعضها وعلى العالم... متعلّسة خطاهها في وحل الحلم وغبار لطيف

عجبت لأشد هذه في علامات حرق قبض بيعة
من حديد في عهد بني محموص بوجه حدة
بيسي، طاهر قبض بيبي مع ف غيبه كن حتم
في خباياها يدرك أن المشهد أخطر بكثير، فالأشكال
العنيد، المحيطة، متواجدة، متباعدة الشوك والألوان
(تداخل البنفسجي مع الأحمر الهادئ والأخضر
الغامق). رد لا عدم غنى مشهد حيد، بل في صوص
بريالية، لمشهد أموات يخرج من فجوات في الأرض
ككي شيء حارته بنفسه، بدنيامية عجيبة وبإيقاع غريب.
هو نون محمد، نند، حنيفة، علة - حدة في
الإطالة على الأمعقول بأسلوب حديث لا يخلو من
إعارة.

إننا إذاً تشكيكات من خلالها نكتشف مجاهل
وأسراراً قد لا تتركها العين ولا يطأها الخيال العادي.
فإذا المصطفى الجمالي انبهار وتحقيق فعله دشتة
المستقبل، بل لعله أرباب الفن وسحره لحظة
المصطفى المفهومي الحرفي، مع النظرة (الأفقية) إلى
العالم،

ARCHIVE



الوشائج بين الأصداد والمشاقرات (شكل الأجساد في لوحة العودة تقابله أشكال أخرى ساكنة في المدى من نفس فصيلة). ولعل مراد ذلك إحتفاء الفضاء بنفسه عبر إيقاع سفوئي هادئ فيه تتوالد الأشكال من بعضها تكبر تدريجياً حسب اتساع الحدود والأفاق. أهم ما يستوعب الإنتباه في هذا السبق أن رسام لبادي العابد رغم بقاءه طيلة ثلاثة عقود في سجن سحر بالمانيا فإن أغلب أشكاله ورموزه التي يشتغل عليها تمتع مرجعيتها من الحضارة العربية الإسلامية (الأمم الأثرية، هذه اللباس، بيوت التحل، يد فاطمة، الزوينة التونسية)، فلقد تجذرت ذاكرته في رموز الأرض والتراث يقول: «القرية علمتني التأصل والوفاء للقيم الفنية المكثرة لشخصيتي وهويتي العربية التونسية»

موزعة على أكثر من اتجاه وأفق وفق لعبة الحب والتجلي الوظيفية لغاية الموضوع والدلالات التي تسفر عليهما اللوحة

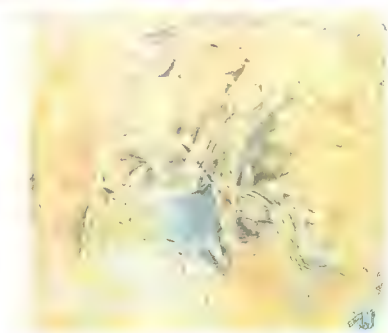
تتجلى في الموحات الحجرية في موضوعات لها صلا لا شكل عام تكون متقاربة، راجع ومزج، صلا وحول، و مجموعة من الأجساد متداولة خصائص والحركة، مهد لإحساس بشار موضوعات فيه مهد الموضوعات، قصد بمصنوعات عبر البحث في جوبعتها وشكلها المتعددة، د يصح لنصا تعبيرة متسقة تص



نخلص من هذا أنّ الفنّ عند الرسّام على تعدّد غاياته فإنّه ينهض بوظيفة حضارية تحت معالم الهوية وتجترح لها معاني عميقة تجذّر الذات وتوصلها حماليّا

الطبيعية والتقنيّة الفنيّة:

يقف المرء مشدوها إزاء جمالية العناصر الطبيعيّة المتوهّجة التي تطفح بها الرسوم، فيكتشف سحر المادة ووضاءتها بعد تركيبها وتشكيلها في تعبيره شعري مشرقه بهر لعين، يعبر لحنه حتى تكاد المرئي بحقيق عن لغة في عناصر سمعية غلب لأعمار تشكيله فسنه من الرّمل، فهذا العنصر الطبيعيّ متشبع بها بن صبح إحدى خصائصها المتميّزة، فلئن سبق رسّامون آخرون الهادي العابد في استعمال هذه اللغة استطاع أن يجعل منها فرادته وإبداعه بقوا اشتغلت على عدّة رؤى في أعماله الفنيّة، مستمداً من العنصر الصميصبي (الرّمس) بحسب الأعراف الجديدة لاقت نجاحاً في معارضي باو س صو القاد هناك.



يوميات طليطلة

صونة المصباحي

الخميس 12/12/1996 :

مطر غثي من بعد فطمت من سائق التاكسي الخمسيني، المربوع القامة الذي جاء لإستقبالي أن المسافة بين مطار مدريد و طليطلة تستغرق خمسين دقيقة. حاجر اللعبة حال دون أن تتبادل الكلام بعد ذلك. فقط حين أشرطنا على طليطلة المعلقة فوق مضبة إبتسم فرحاً وقال وسبأته مصونة نحوها: ! TOLEDO

ازدحام شديد. أحياء صناعية كثيفة تتابع على جانبي الطريق السريع. على مدى ثلاثين كيلومترا تقريبا لم أشاهد أي شيء يسبح القلب. بعدها تخير المشهد وبدأت أرى حقولا ومزارع وجبالا صغيرة معلقة في الفضاء المصقول بمياه الأمطار.

ثم فجأة برزت أماما طليطلة

موظف الإستقبال في فندق كادولوس V الذي يتكلم الفرنسية بطلاقة أعلمني أنني أول من وصل من المدعوين. غرفتي في الطابق الرابع. وبالرغم من أنها في موقع جيد إذ أنها تطل على حرة كسير من المدينة، فهي لم أتمكن من الاستمتاع بهذا الإمتياز بسبب صعر النافذة تحممت ثم استلقيت لمدة نصف ساعة. بعدها نزلت لأتيه في المدينة وحيدا. بلا دليل.

يذكر ابن عذاري المراكشي صاحب كتاب «إيوان المغرب

ثمة أوقات لا أحسن فيها بأية رغبة في هفاذرة ميونخ. والأشهر الأخيرة من العام (أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر) هي من بين هذه الأوقات. ففي هذه الفترة التي سمرى فيها الأشجار من أوراقها، وتنجهم الحد من العاصفة، وتغتم السماء، ويشع الظلام في الهبوط ابتداء من الساعة الرابعة ظهرا، وتتساقط الثلوج بكثافة كبيرة أحيانا، تصبح ميونخ بالنسبة لي أجمل مدينة في العالم فأضحي عاجزا عن الإبتعاد عنها حتى ولو لوقت قصير، لعل ذلك يعود إلى أن عشقي لشقاء الشمال لا يزال متوقفاً برغم الفترة المديدة التي أمضيتها هنا. لكانني أريد أن أنتقم من سنوات القحط والقيض التي عشتها في الجنوب. لكن ذلك اليوم وأنا أتأهب للخروج لشراء جرائد، واصلتي عبر الفاكس دعوة لحضور ندوة عن الأدب المغاربي تنظمها مدرسة المترجمين في طليطلة. آه طليطلة! قمت. مرات عديدة معا قلبي لربانها غير أن الظروف حالت دون ذلك. فلقد دأبت على التردد على مدريد مرة كل عام ابتداء من 1981 وحتى 1988. وعلى مدى أصياف ثلاثة (1986 - 1987 - 1989) طقت في جميع أنحاء الأندلس، مرتين وحدي، ومرة مع زوجتي سوزان، غير أن طليطلة التي كانت في القلب دائما وأبدا ظلت صعبة المتناول. ها فرصتها! قلت. ثم أرسل بالفاكس ردًا لأعلم الجهة المعنية بأنني موافق على حضور الندوة.

طليطلة عاصمة بني ذي التّون. ويذكر ابن عذاري أن هؤلاء القرم هم من البربر وكانوا يخدمون الدولة العامرية بإخلاص وتضامن. فكان من بينهم من يقود الجيوش ومن يقوم بإدارة الأعمال. فلما وقعت الفتنة بالأندلس، وعصمت الفوضى كامل البلاد، كان والي طليطلة آنذاك رجل إسمه عبد الرحمان بن مينو. فلما مات خلفه ابنه عبد الرحمان فأشاء السيرة في الرعية حتى ألّب الناس عليه فخلعوه وولّوا على أنفسهم من رأوا فيه القدرة والحكمة على تسيير شؤونهم. غير أنهم سرعان ما اتفقوا عليه وعزلوه ثم أرسلوا إلى ابن ذي التّون يطلبون مشورته فأرسل إليهم ابنه اسماعيل بن عبد الرحمان ابن ذي التّون فحكم هذا الأخير بالعدل، وقرب منه أحد أعيان طليطلة وهو يدعى ابا بركين الحديدي، وكان شيخا جليلا يقر له بالعلم والدعاء وحسن النظر في صلاح البلد، فأصبح لا يقطع أمرا في استشارته في القضايا والأمور العامة. ودأب على ذلك حتى أثار حسد قوم من أهل طليطلة فبادروا بكيدهم للشيخ الجليل بهدف إبعاده عن أميرهم. وظلوا على هذا الحال إلى أن مات اسماعيل بن ذي التّون فتولى الحكم بعده ابنه يحيى. ثم قامت الحرب بين يحيى بن اسماعيل وشليطان بن محمد بن هود الذي كان حاكما على مدينة وادي الحجازة وكان النصر حليف هذا الأخير. أما ابن ذي التّون فقد دفعت به سرارة العزيمة إلى طلب النجدة من النصارى. وظلت طليطلة تعاني من الحروب والتكبات بعد ذلك إلى أن ذهبت أموال أهلها، وغشت جوائهم». ظل القتال متواصلا على أشده بين المسلمين والنصارى إلى أن تمكن هؤلاء بقيادة الملك ألفونس السادس من الدخول إلى طليطلة والسيطرة عليها وذلك في الخامس والعشرين من مايو 1085.

ابتداء من القرن الثاني عشر وحتى القرن الخامس عشر، عاشت طليطلة فترة ذهبية، بل لعلها الفترة الأكثر تألقا في تاريخها القديم والمعاصر. فقد كانت عاصمة لمملكة قشتالة وبما أن ألفونس السادس كان حاكما متنورا، متسامحا، فقد تمايزت الديانات الثلاث، الإسلام واليهودية والمسيحية، في عهده، وفي العهود اللاحقة في سلام وتمام وتسامح. ولا تزال آثار هذه الفترة الذهبية ماثلة للعيان إلى حد هذه الساعة.

كفّ المطر عن التزول، وبدأت الشمس تظهر باحترام بين حين وآخر. أسلمت نفسي للشوارع الضيقة، الممتعة،

في اخبار الأندلس والمغرب» أن طارق بن زياد لما وصل إلى طليطلة بعد تنحله لقرطبة ومالقة وقرطاجنة ومرسية، وجدها خالية ليس فيها غير عدد قليل من اليهود. فقد قرّ حاكمها (هم يسمّونه عليجا) مع أصحابه ليحتمي بمغنية وراه الجيل اسمها العائدة. ويعد أن سيطر طارق بن زياد على المدينة سيطرة كاملة، وضغّ اليهود، ترك بعضا من رجاله هناك، ثم سلك واديا يسمى وادي الحجارة، وهاجم حاكم طليطلة فكان النصر حليفه كما كان في المرات السابقة. ويقول ابن عذاري المراكشي أن طارق بن زياد عثر في مدينة العائدة على مائدة سليمان بن داود وكانت كما يصفها هو «من زريعة خضراء، حافاتها وأرجلها منها».

بعد الفتح الإسلامي علينا أن نتتظر خلافة الحكم بن هشام بن عبد الرحمان (180 هـ - 206 هـ - 796 - 832 م) ثلاث أمراء قرطبة الأمويين لكي نتغفّر طليطلة إلى الواجهة من جديد. ويقول المؤرخون إن الحكم بن هشام بن عبد الرحمان بدع بعد وفاة أبيه بلبلة وهو ابن ست وعشرون سنة واحد عشر شهرا. وكان رجل حزم وعزم. لذا تمكن من إخماد العديد من الفتن والإنتفاضات التي اندلعت أثناء حكمه. وقد كان عبيد بن حميد حاكم طليطلة واحدا من الذين ثاروا عليه. فنصب الحكم عمرو بن يوسف قائدا لجيشه فلم يلبث هذا الأخير أن استمال بعضا من رجالات طليطلة ودعاهم إلى القيام على عبيدة والفتك به وأعدا إياهم بمثوبة جلية من الأمير. فبادر هؤلاء إلى قتل عبيد وتوجهوا برأسه إلى عمرو الذي أنزلهم عنده. غير أن بعض البربر كانوا على خلاف مع هؤلاء فدخلوا عليهم ليلا وهم نائمون وقتلوهم شرّ قتله. وفي الصباح بعث عبيدة برؤوسهم مع رأس عبيد إلى الحكم في قرطبة، ثم دخل طليطلة فبنى قصرا منيع على باب جسره، ثم أتى بالناس إلى مكان مظهره أنه يذبح فيه البقر، وأمرهم أن يكون دخولهم على باب، وخروجهم على باب. «فكان كل من دخل وتجاوز الباب قتل، حتى أفنى من أشرفهم سيمعانة». بعد هذه الحادثة بثمانية عشر عاما، هاجم الحكم طليطلة ليلا دون أن يعلم أحد بذلك. وكان أهلها في «فكلة وأبوابها مفتحة» فقطع الخروج عن كان بها. ثم استنزل أهلها من الجبال إلى السهل، وحرق ديارها، وسكنهم في الصحراء ثم ردّهم إليها».

في عهد ملوك الطوائف (القرن الحادي عشر)، أصبحت

أجمل الجولات في المدينة العتيقة هي أن تترك نفسك على سجيئتها، وأن تواصل سيرك دون الخوف من أن تضلّ الطريق. هكذا كان يتجول أبطال «ألف ليلة وليلة» في مدن الشرق القديمة. وغالباً ما يقضي بهم ذلك إلى مفامرات ومفاجآت عجيبة.

الشوارع شبه فارغة. وثمة حزن يسطر جناحيه على المدينة بأسرها. ليس ذلك الحزن الثقيل الأسود الذي يعكّر المزاج، ويغمر الروح وحشة وكآبة، وإنما هو حزن جليل، نيل. حزن المدن التي اختبرت التاريخ وأخبرتها التاريخ: حزن النساء الجميلات عندما يلوي شبابهن، حزن الشاعر في الحجز وهو يتلنّس طريقه إلى القصيدة التي لم تكنمّل بعد.

عام 1913، طاف ريتار ماريا ويلكه في العديد من المدن الإسبانية. عند وصوله إلى رويدا، أنجز نصين رسم فيهما ملايح تحريتين أساسيتين في حياته عاشهما في كل من كابري (CAPRI) ودوينو (DUINO) وأفضتها به إلى اكتشاف «مساحة» WELTINNENRAUM (الفضاء الداخلي) لماريا. لا في ذلك الفضاء الذي يكون في الآن ذاته العالم مقيّطاً والأناظرية مكشوفة للعالم الخارجي. فضاء تنمحي فيه نهائياً الحدود بين الداخل والخارج. ففي كابري مثلاً كان ويلكه جالساً في حديقة لما شرع عصفور يغني. وقد بدا له أن أغنية المصغور تتصالح بين اتجاهين، اتجاه الخارج واتجاه الداخل، جاعلة منهما فضاء لا متناهياً. عندئذ اكتسحه المطلق بجمعية لا مثيل لها حتى أنه أحس في صدره بخفة النجوم وهي تولد. وفي رسالة بعث بها إلى لواندرياس سالومي بتاريخ 14 فبراير / شباط 1914، تحدث ريكلم مجدداً عن أغنية المصغور في كابري ذاكرة أنها حوكت العالم من حوله إلى «فضاء داخلي» ذلك أن المصغور حسب رأيه «لا يفرق بين قلبه وقلب العالم المحيط به» وقد أضفت به هذه التجربة إلى اكتشاف ما سمّاه لاحقاً بـ«الفضاء المفتوح» واصفاً إياه بأنه «مفتوحة ومقسمة بالقانون مثل الكواكب». ولأنها أيضاً «أبنة الأرض والسما» حاضرة بالنسبة للأحياء والأموات والملائكة في نفس الوقت، وبعد زيارته لطليلة، كتب ريكلم يقول: «هناك (أي في طليطلة) الشيء الخارجي، (أعني بذلك البرج، الجبل، الجسر) يحوي في داخله مثل البداية خارقة لا يمكن أن تتخطاها المعادلات الداخلية التي كنا نودّ لو كان باستطاعتنا أن نجسّد

المشابهة، غيرت أن أبدأ بالكاتدرائية خصوصاً وأنا وجدت نفسي أمامها بعد دقائق قليلة من السير. عند المدخل سيّاح يابانيون يثرون بأصوات عالية، شاهرين آلات التصوير. أمريين الحارس بنزع قبعتي السوداء ففعلت. في الداخل زوكر كيربون. موسيقى كلاسيكية تبعث على الخشوع والرهبة.

أذكر أنني لما دخلت كاتدرائية اشيلية هائلة الحجم (هي الثالثة من ناحية الحجم بعد كاتدرائية القديس يار في روما والقديس بولص في لندن) تسارعت دقات قلبي وأصبحت بالدعر حتى أنني سارعت بالخروج. ولم يخفّ توتري إلا بعد أن شريت كأساً نبيذ دفعة واحدة. في ما بعد تبين لي ما أصابني. فقد قرأت في أحد الكتب أن الذي بناها غطاب أصحابه قتلاً: «فلنن كنيسة حتى إذا ما شاهدها أحدهم ظنّ أننا مجانين!». وبالفعل كان كل شيء في الكنيسة يبدو ضخماً غليظاً إلى درجة أنني شعرت بالإنسحاق التام، بل وبدا لي أن الأعمدة تنهار فوق كتلة واحدة ونظمت لحمي أوراها، ولعل الهدف الأساسي الذي قصده بناي هذه الكاتدرائية هو التعبير عن القوة المسيحية النابضة التي بدأت تكبل ضريات قاتلة للعرب المسلمين (الذين لم يأتوا البحر). وعندما بنيت هذه الكاتدرائية وكان ذلك عام 1401 كانت الجيوش المسيحية قد استعادت جزءاً كبيراً من الأندلس. وعلينا أن ننظر 91 سنة أخرى يكن يحضي أبو عبد الله محمد آخر ملوك بني الأحمر وثيقة الإستسلام أمام فارديناند وإيزابيلا ملكا أراغون وقشتالة ويتبهي كل شيء مبللاً بالدموع والدم.

وقد كنت أخشى وأنا أخطو الخطوات الأولى داخل كاتدرائية طليطلة أن يصيبني ما أصابني في كاتدرائية اشيلية. غير أن شيئاً من ذلك لم يحدث. بل أنني شعرت وأنا أتأمل الرسوم والنقوش واللوحات الفنية والأعمدة والأوان التوافد بهدوء نفسي عجيب تماماً كما كان الحال يوم طفت في مسجد قرطبة. وإذا ما بدت كاتدرائية اشيلية دالة على القوة والعظمة والخشونة، عاكسة لجموح فرسان المسيحية وهم يستعدون أرض الأندلس، ملحقين الهزيمة تلو الهزيمة بجيوش العرب المسلمين، فإن كاتدرائية طليطلة لاحقاً وكأنها ترمز بكل ما فيها إلى ذلك التسامح الرائع الذي طبع حياتها في عهد الفونس السادس وبعده. عقب حوالي عشرين دقيقة من الطواف داخل الكنيسة، نزلت من جديد في المدينة. لم أشأ أن أسأل أحداً. إن

فيها . وعند وصول آل غريكو إليها ، كانت المتصوفة الشهيرة تيريز دافالا (Thérèse D'AVILA) لا تزال مقبلة هناك ، أما الشاعر المتصوف ذائع الصيت جان دولاكروا (JEAN DELACROIX) فقد قرأ بأعجوبة من أحد الأديرة الحصينة حيث كان محبوسا . كل هذه العوامل ساعدت آل غريكو الذي يتميز عته ببديل واضح إلى التصوف ، على أن يجد لنفسه مكانا هناك ، وأن يحقق الكثير من مشاريعه وأحلامه الفنية .

وأنا أتأمل لوحة «دفن كونت اورغاز» التي تفيض بالألوان الخضراء والزرقاء والقرمزية والصفراء والرمادية ، تذكرت مقالته ريلكه : «إن الملائكة عند آل غريكو لم يعد إنساني التشكيل . . . إن جوهره سائل . هو العذ الذي يمر عبر الممثلين» . كما تذكرت الأب هورتنسيو فيلكس بارا فيسنيوم يوم أمسك بيد آل غريكو المطلعة بالألوان ، وقال له بعد أن شاهد بعضا من لوحاته حيث الظلمة المخفية ، والصور الوحشية ، والأجنحة الكبيرة ، والقديسين الذين هبطوا أحسنهم عندهم وتحولوا إلى شموع منتهية : «لقد جعلت اللوح دائما يتجلى باللبس . لقد تخطيت الطبيعة . وإن الروح تبقى متشككة في دهشتها : أي من الإثنين - مخلوق الله أم مخلوقك - يستحق أن يحيا» .

عند خروجي من متحف آل غريكو ، كان الليل قد بدأ ينزل ، وكانت السحب قد تكاثفت في السماء حتى أن طليطلة تبدت أمامي كما رسمها آل غريكو ذات مرة : ملفعة بنجوم سوداء موحشة ، تضرعها الصواقر بقسوة لا مثيل لها ، بينما بدت أبراجها وكنائسها وقصورها كما لو أنها أشباح تجوس وسط العتمة . وكان آل غريكو قد صرخ قائلا بعد إنتهائه من هذه اللوحة : «أي شيطان في داخلي؟ من أضرم النار في طليطلة؟ إنني فعلا أستنشق ريحا مليئة بالجنون والموت ، أعني أنها مليئة بالحرية» .

عدت إلى الفندق وأنا أقول مثل كازا تنزاكي : «كم هو مخيف ومفرح أن تسير وأنت تحمى بروح عظيمة تحفك بجناحيها فوقك مهتاجة!»

في الفندق ، وجدت شابا مغربيا لطيفا ومؤدبا يدعى أحمد قال لي أنه من طنجة وأنه كلف من قبل مدرسة المترجمين لإستقبالي . جلستا تشرتا إلى أن نزل إبراهيم الخليب . ولأني لم ألق به أبدا قبل ذلك ، رغم أنني أعرف الكثير عنه ، فإن التحفظ من جاتيبي ومن جانب طغى على

ذلك من خلالها . إن المنظر الخارجي لهذا الشيء ، وما يحصل لنا من انطباعات وأحاسيس من خلال النظر إليه يتوافقان ويتطابقان في جميع الجوانب . وفي كل واحد منهما يتبدى عالم داخلي متكامل كما أن سلاكا يشمل الكون بأسره ، كان أسمى وينظر إلى داخل ذاته» .

ولعل هذ الزيارة إلى طليطلة مضافة إلى تجربتي كابري ودوينو هي التي ولدت من جديد عند ريلكه فكرة العلاقة العميقة بين الشاعر والمصور والملاك والتي تحدث عنها في رسالة وجهها إلى زوجته كلارزا بتاريخ 3 مايو ايار 1906 ، وفيها كتب يقول : «في حديثنا لم يعد هناك طور عندليب ، وأصبحت أغاني الطيور نادرة جدا . وربما يعود ذلك إلى الصيادين الذين يجوبون هذه النواحي كل يوم أحد . لكن ، أحيانا ، في الليل ، يوقظني نداء ، نداء يأتي من مكان ما من أعماق الوادي ، ويلمس شغاف قلبي . أن هذا الصوت الناعم الذي يصعد ، والذي لا يكف أبدا عن الصعود ، والذي يبدو كم لو أنه كان حي تحول بكامله إلى صوت . صوت سحري هائل في الليل مشرقي الأطراف أحيانا يأتي به السكون من بعيد إلى نافذتين فيستبته سحبي ، ويعدد به إلى داخل الغرفة ، ثم إلى الفراش ، ثم إلي . أمس وجدت طيور عندليب جميعا تحت ربيع ليالي دافئ وشامس فمرت أمامها ، بل بأحرى وسطها ، تماما مثلما أمر جمع غفير في الملائكة يطفون الأناشيد» .

محاطا بملائكة ريلكه ، دخلت بيت آل غريكو الذي تحول إلى متحف وأمام لوحة «دفن كونت اورغاز» المتواجدة هناك والتي تشتهر قصة ما أنتج من أعمال فنية ، مكثت مايقارب نصف الساعة .

كانت الرحلة طويلة ، شاقة ، محفوفة بالمخاطر قبل أن يبل آل غريكو إلى طليطلة . فقد خرج من جزيرة كريت اليونانية حيث ولد عام 1541 وهو واثق تمام الوثوق من أن أحلامه ومشاعره الفنية لن تتجسد إلا في مكان آخر غير موطنه الأصلي . وذلك المكان الآخر لم يكن غير إسبانيا التي وصلها بعد فترات توقف في فينسيا وروما حيث تشبع بالفنون الإيطالية التي كانت في أوج ازدهارها وتوعها في ذلك الوقت . ولأنه لم يجد حظوة عند الملك فيليب الثاني ، فقد ترك مدريد متوجها إلى طليطلة . في هذه المرة لم يخطئ اتجاهه . فقد كانت طليطلة في ذلك الوقت لا تزال تعيش عصر التسامح الديني ، وكانت المذاهب الصوفية رائجة

أن مثل هذا العمل لن يتحقق أبداً ذلك أن جل أنظمتنا منشغلة بحماية نفسها من الغضب الشعبي لذا هي تحرص طول الوقت على اقتتاه الأسلحة، وأدوات المراقبة المتطورة. أما الثقافة فهي آخر اهتماماتها. بل هي عدوها اللدود الذي لا تكف عن محاربته بشراسة لا مثيل لها.

حضر الندوة التي تمحورت حول «أوروبا والمغرب العربي: الأدب والترجمة في المتوسط الغربي» كتاب ونقاد من المغرب الأقصى (إبراهيم الخطيب - عبد القادر الشاري - عبد الحميد عقار) ومن الجزائر (واسيني الأهرج - زينب الأهرج - عيسى خلادي) ومن تونس (نافلة ذهب وكاتب هذه الأسطورة). كما حضرها نقاد ومترجمون ومستعربون من إيطاليا وفرنسا وإسبانيا. وكان الحضور النسائي طافيا. وخلال اليومين المخصصين للندوة، قدمت أبحاث في غاية الجودة والأهمية دارت حول مسائل مختلفة مثل أدب السيرة الفالانقة وإبداع المرأة والاتجاهات الجديدة في الرّد الروائي والقصصي. وبخلاف ف الندوات العربية التي يطغى عليها الملل، ويكثر فيها الكلام ونقل الفوائد، فإن هذه الندوة كانت نقطةً إيجابيةً ومفيدة جداً... منذ البداية وحتى النهاية.

وقد أسست كثيرًا بلقاء المستشرقة الإيطالية كمارا التي كانت صلاتي بها حتى هذا الوقت تقتصر على رسائل ومكالمات هاتفية نادرة جداً. والطريف أنني وجدتُها كما تخيلتها. صغيرة الحجم، خفيفة الحركة، ميّالة إلى المرح والنكتة. وربما لهذا السبب تعاملت معها منذ اللحظة الأولى بيقان كما لو أنني أعرفها منذ عشرين عاماً. وهي كذلك. والطريف أيضاً أن زوجها، جيوفاني دونتي، هو الذي ترجم إلى الإيطالية كتاب: «خلف أحسب الإسلام» الذي ألفته بالاشتراك مع الصديقة المستشرقة الألمانية د. اردموت هيلر غير أنني لم أعرف ذلك إلا قبل فترة وجيزة من لقائنا في طليطلة. وقد أعلمتني هي أيضاً أنها لم تكتشف أين أجد مؤلفي الكتاب المذكور إلا عقب صدوره. وكان ذلك في شهر أكتوبر (تشرين الأول الماضي). وتتميز إيزابيلا كمارا بإطلاع واسع على الأدب العربي الحديث. وقد نقلت إلى اللغة الإيطالية أعمالاً لنجيب محفوظ وإميل حبيبي ويوسف ادريس. كما أنها أشرفت على اتولوجيا القصة العربية الحديثة التي صدرت في جزئين قبل عامين.

والحقيقة أن مساهمات الإيطالية المصاحبات لإيزابيلا كمارا سواء في مجال الأبحاث أو المناقشات كانت هامة جداً

الجلسة. غير أن كاسين من النيب الإيباني المعتق، وحديثاً مستغيضاً عن الأدب، وعن جويس بالخصوص، اجبوزوا على هذا التحفظ... فإذا بكل واحد منا يتعامل مع الآخر كما لو أنه يعرفه منذ فترة طويلة.

لم يصل بقية المدعوين في الوقت المحدد. وأعلمنا الشاب أحمد أن التأخير لا بد أن يكون عائداً إلى المشاكل الفنية المستعصبة التي يعاني منها مطار مدريد. في الساعة التاسعة وصلت القاصة التونسية نافلة ذهب ونقاد فرنسي شاب يدعى رينو ايمغو (RENAUD E GO). تناولنا العشاء في الساعة العاشرة. وكان الأكل رديئاً للغاية. وقد انضاف إلى ذلك سوء سلوك الجرسون الذي عاملنا بخشونة واضحة، بل وفعل كل ما في وسعه لإخراجنا من قاعة الأكل قبل أن نتكمن من الانتهاء من الشراب. عند منتصف الليل، انسحب كل واحد منا إلى غرفته. وبرغم تعب السفر، فإني لم أتمكن من النوم إلا في الساعة الثانية صباحاً. وكنت على يقين تام من أن الغضب الذي استولى عليّ بسبب سلوك الجرسون الإيباني كان السبب الأساسي لذلك الأرق المزيج.

الجمعة 13 - 12 - 1996:

يُحضر على مدرسة المترجمين بطليطلة مستعربان شابان في غاية اللطف والأناقة هما: غونزالو فاردانديز باربلا وميجيل هارناندو دي لارامندي. لم أتحدث إلا قليلاً. أما غونزاليس فقد أتاحت لي فرصة الاحتكاك به. وهكذا اكتشفت أنه يتكلم العربية بطلاقة، وأنه عاش في المغرب «فترة ذهبية» على حدّ تعبيره، وتعرف على أفضل الكتاب والشعراء والأكاديميين هناك. وكان في السابق أحد طلبة المستشرق الإيباني الكبير بادرو مارتيت.

وقد قامت مدرسة المترجمين منذ تأسيسها عام 1994، بتنظيم العديد من الندوات الثقافية الهامة الهادفة إلى تعميق الحوار بين أوروبا والعالم العربي. كما أشرفت على ترجمة بعض الآثار الروائية العربية إلى عدة لغات أوروبية. ولعل هذا دليل آخر يثبت بطلان تلك الأفكار التي ما فتئ البعض يروجها والتي تزعم ما تزعم أن أوروبا لا تولي أي اهتمام لثقافة العالم العربي وآداب وفنونه. وأنا أسأل هؤلاء السادة: هل هناك بلد عربي واحد استطاع أن ينجز عملاً كهذا الذي أنجزته مدرسة طليطلة للمترجمين خدمة لثقافتنا ولتقارب الجواب على هذا السؤال سلبي بطبيعة الحال. ويبدو

القصة «الصحفة» التي تقوم الآن بنقلها إلى الإيطالية. أما أنا ماريا كريستينو فهي الإيطالية بامتياز. في شكلها وفي حركاتها، في غضبها وفي مزاحها. في طريقتها في السخرية. في كل شيء. امرأة في الأربعين تقريبا بجسم متوحش: عيان سوداوان واستمن كميني بقرة، وكفل هائل، وصدر عريض، ووجه لاتيني قمحي اللون يتجسر حيوية وإقداما ومحبة. لكأني إحدى بطلات أفلام فيليني. وهي تدير مجلة نسائية واسعة الانتشار. وقد كان إعجابي بها شديدا لما تصدت للفرنسي إيف غونزاليز الذي حاول في بحث «نخبث» له أن يبرهن على أن ترجمة الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية هو وحده الجدير بالاهتمام.

حضور الإسبانيات كان هو أيضا قويا وبدعا. أذكر نايفز باراديل، المرأة الوديع ذات الإلتصام الطولية والتي لا تتكلم إلا عندما يكون للكلام معنى، ودولشا شالون، الشاعرة والروائية ذات الجمال الأخاذ التي قدمت بحثا قيما سخرت فيه من مقولة الأدب النسوي، أذكر أخريات في الليل وفيه يوردن خدودهن، وانزاحت عنهن تلك الجدية التي لازمنهن طيلة جلسات الندوة فبدون شهيات مثل ثمار نصت بما فيه الكفاية. لست أدري... لكن يبدو لي أن الندوات التي تكون فيها نسبة النساء أعلى من نسبة الرجال غالبا ما تكون مفيدة وممتعة.

السبت 14/12/1996:

زكام مريع أصابني عند الظهر بسبب اهتمامي «رتد» المعطف أثناء تنقلي بين الفندق ومقر الندوة. في الليل ارداد هذا الركام حدة غير أنه لم يمنعي من مصاحبة كل المدعوين في جولة قمتا بها عبر شوارع طليطلة بعد منتصف الليل. وكان غونزالو وميجيل ديليا.

أثناء الليل حلمت الحلم التالي: رأيت نفسي أنمشي في مكان لا مثيل لجماله... بساتين برتقال وليمون. طيور تغني. سماء بلا سحب. هواء منعش. وثمة بما يوحى بأن البحر على مسافة قريبة. فجأة طلعت علي صابينا (فئة شرق) تعمل نادل في «التركينوف» وهو البار الذي ارتادته يوميا في ميونخ، وكانت ترتدي فستانا أرق حفيف يكشف كل مفاتن جسدها. قالت ضاحكة: «إن أمسكتني سأكون لك!» ثم جرت أمامي مطفلة صبيحت طفولية، محرقة كفلها بطريقة جد مثيرة. ظللت أجري وراءها لكن دون أن أظفر بأي نتيجة. وكانت هي تلشت إلي بين وقت وآخر ليقول لي

جدا وجريئة جدا. فقد قدمت المستعربة الشابة مونيك ريوكو (MONICA RUOCCO) التي تعمل في معهد الشرق بروما عرضا رائعا عن الشبان تونسنيين ومغاربة نشروا خلال السنوات القليلة الماضية روايات قصيرة كتبوها مباشرة باللغة الإيطالية، وفيها تحدثوا عن حياتهم وتجاربهم في الغربة. جميع هؤلاء الشبان كانوا قد وفدوا على إيطاليا بحثا عن لقمة العيش. غير أن الظروف المريعة التي واجهوها، وتجارب الجوع والشرد والإضطهاد العنصري التي عاشوها، دفعت بهم إلى مسك القلم. وتقول مونيك ريوكو أن هؤلاء الشبان أصبحوا يحظون باهتمام النقاد ودور النشر ذلك أنهم استطاعوا أن يسيروا بصدق وجراءة عن حياة المهاجرين التي يجعل مرارتها وقسوتها جل الإيطاليين. صالح العناني هو واحد من أقطاب هذه الظاهرة الجديدة في بلاد داتني. وهو تونسي من ضاحية الكرم. وقد سبق لي أن ألقيت في طنجة قبل عامين. أذكر أنني كنت في شقة محمد شكري حين ذهب إليه راغبا في موعد معه. ذهبت إليه معا إلى فندق «المزة» حيث كان يقيم. كان شابا نحيلًا، وسيمًا في جوارتي الهابطة والعشرين من عمره. راح يثرثر بدون توقف مكيا الهانيم لمحمد شكري: «أنت عظيم يا شكري. بل أنت أعظم كاتب قرأت له» كان لا يفتأ يقول. وكان شكري يشملل معنات هامسا بين الوقت وآخر: «إنه مصيبة هذا الشاب! هل كل التونسيين هكذا؟». أردت أن أمته فسلانته إن كان قد قرأ لكتاب تونسنيين: الدواعجي؟ عز الدين المدني؟ المصعدي؟

«لا... أ بل أعرفهم!» قال محركا يده بطريقة جعلتني أشعر كما لو أنه يريد أن يحموهم من الوجود. ارداد صيق شكري به، بل إنه ارتاب في أمره حتى أنه شك في أن يكون مروج مغفرت. وحتى يقتني بذلك قال: «هل يمكنك أن تتصور كاتبًا شابًا وفقيرا فوق ذلك قادرا على أن يقيم في فندق المزة الذي أخاف أنا ابن طنجة الدخول إليه... اللهم إذا ما كنت مدعوا؟». مع ذلك آيات مونيك ريوكو في بحثها، ثم أكدت لي بعد ذلك أن رواية هذا الشاب كانت ملفنة الإتياء حقا. ولك لا؟! ألم يكن جان جينيه لها ودويجين صعلوكا... في براميل القمامة؟!

الإيطالية الأخرى، فريال باراشي التي تدرس في جامعة نابولي، كانت هي أيضا رائدة في كل ما قامت به. امرأة صغيرة الحجم مثل إيزابيلا. هادئة جدا. خجولة إلى حد ما. وقد فاجأني حين قدمت عرضا جميلا حول مجموعتين

كان هذا فاتحة لنقاش ممتع حول بعض الأدباء الغربيين الذين لا يزالون مجهولين في العالم العربي، وحول العديد من الآثار الإبداعية التي لم تنقل بعد، أو هي نقلت إلى اللغة العربية بطريقة مشوّهة. وهكذا اكتشفت أن إبراهيم الخطيب قرأ مثلي «بوليسيس» جيسس جويس مستنيرا بشفايسر نابوكوف، وأنه ملّم إلساما وإسما، كما أكد لي ذلك محمد شكري، بأعظم الآثار الإبداعية عبر مختلف العصور.

بصحبة آنا ماريا كريشينو وإبراهيم الخطيب، قمت بجولة صباحية في طليطة. كان الطقس بارداً إلى حد ما، والسماء مغيمة، والشوارع تكاد تكون خالية. زرنا بعض الآثار التاريخية، إشترينا بعض الهدايا. عند الواحدة ظهراً عادت آنا ماريا إلى الفندق. أما إبراهيم الخطيب وأنا، فقد انتحينا ركناً في بار شعبي ورحنا نعب البيرة مشترين حول مسائل شتى. وكنا نرسل كذلك لهما شاهداً عبد الحميد عفار يهرول مذعوراً، وحاكته على كتفه. نادياه فأعلمنا أنه عجز على العثور على صده دعوه إلى شرب كأس فامتنع. لقد ظلمت الحرب معروسي الأعرج حتى الساعة السابعة. ولا تزال آثار الهدوء واضحة قال.

عقب انصرافه، قلت لإبراهيم الخطيب:

- هل تذكر ما قالت آنا ماريا كريشينو أمس عند عبد الحميد عفار؟

- لا أذكر

- لقد قالت أنه يمتلك ذاكرة عجيبة. لكن يبدو أن هذه الذاكرة العجيبة لم تساعد في العثور على فندقه!

استولت علينا نوبة من الضحك لم نتمكن من الحد منها إلا بعد جهد جهيد. وبالرغم من أن الجرسون لم يفهم شيئاً من فحوى ما دار بيننا، فإنه أصيب بالمعدوى وراح هو أيضاً يضحك عالياً ويدون توقف. في الساعة الخامسة مساءً، غادرنا طليطة. إبراهيم الخطيب وعبد الحميد عفار إلى الرباط. وأنا إلى موليد لزيارة صديقتي الشاعرة كلارا خانيس. في طريقنا إليها، طاف في ذهني مقطع من قصيدة لها تقول فيها

أنت لا تعيش في حياتك

ولا في الأزمة التي تمضي

إنهم يساءلون أين تعيش؟

فنجيب: في العشق.

: «لقد أصبحت عجوزاً... ليس كذلك!؟». العني كلامها هذا كثيراً. وعندما أردت أن أضاف من سرعتي تحدياً لها، سقطت على الأرض وتمقر وجهي وثيابي بالتراب. حين نهضت كان ذلك المكان الجميل قد اختفى. أما صايينا فلم يكن لهل أثر يذكر. واصلت السير وسط أرض صلبة موحشة وأنا في أقصى درجات الخيبة والأعياء. ثم انتهت إلى أنني أسير وسط قريتي. وكان أهلي يطلعون إلي بحذر وارتباب من وراء... الضباب. بعدها أحاطوا بي وأخذوا يكون. انخرطت أنا أيضاً في البكاء. ثم استيقظت. وكانت الساعة تشير إلى الساعة صباحاً.

الأحد 15/12/1996:

في البداية، يبدو لك إبراهيم الخطيب شخصاً «غامضاً»، متلوياً على ذاته، غير راغب في الانفتاح على الآخرين. لذا عليك أن تجهد نفسك كثيراً لكي تتمكن من فتح بعض النوافذ والأبواب في قلعة الحصنة. وقد حدثني عنه محمد شكري باحترام شديد في المناسبات عدة، واصفاً إياه بأنه قارئ جيد. بل لعله أفضل قارئ في المغرب كلها. كما ذكر لي ذات مرة. ولما قرأت ترجماته لديمية نقصس بروجي وبول بولز تضاعف رغبتي في التعرف إليه. وبرغم زيارتي المتكررة إلى المغرب، فإن هذه الفرصة لم تتوفر لي إلا في طليطة.

في اليوم الأول لتعارفنا، دخلنا المكتبة صحبة الشاب أحمد. اشترى إبراهيم الخطيب الذي يتقن الإسبانية وروايتين أنطونيو تابوكي، الكاتب الإيطالي الذي يعيش في البرتغال منذ فترة طويلة حتى أن البعض أصبحوا يعتقدون أنه كاتب برتغالي. عند خروجهما قلت لإبراهيم الخطيب:

- عجب... الآن فقط انتهت إلى أنك تشبه الكثيراً هذا الكاتب

ابتسم وقال لي: «كثيرون يقولون لي أيضاً أن صوتي يشبه صوت محمد براءة. وإذا ما صح هذا، فإني أغشى أن أجرد تماماً من شخصيتي، وأصبح مجرد صورة للآخرين!». ضحكنا عالياً. ثم سألت إبراهيم الخطيب:

- ولكن هل سبق لك أن قرأت شيئاً لهذا الكاتب؟

- قرأت له العديد من الروايات والقصص، قلت له.

- وهل يعجبك؟

- كثيراً. واعتبر أن «صيف هندي» هو أفضل ما كتب

حتى الآن

طوارئ، مرة أخرى

آمال مقار

عشيق الفرح الساذج، والوهم الصغير الذي أصبح يلف عنقك، يمتعناك عن الإنصات، عن الاحساس، عن السؤال، عن الحزن، عن الابداع!

الحزن جلال يلف الروح الصافية، الشفافة التي تنقطع الاحساس ويرى بوضوح. فترى أن الوهم قد درنا، وأن الفعل وهم نشغل به عن السؤال.

هنا يكون العيب... والبحث في طريق أخرى. أما وهمك فهو غير هذا... وهمك صغير بحسب مساحة المشهد عندك. والمشهد عندك ضيق ويضيق، والذين كانوا فيه من أجلك غادروه. وحدك وحدتك غير وحدتنا. نحن أصدقاء وحدتنا فيها نقيم ونحزن ونبعث ونبدع ونبعث ونستمع. أما وحدتك فهي الحزب يحذوه الخراب. أصبحت متبوءاً ومحروماً من الحزن، مشغولاً كطفل بلعبته. هل يلدي الطفل أنه يلعب بلغم سينفجر في كل لحظة؟

لماذا لم أفكر -منذ ذلك الصباح الحزين والرمادي والمبلل- في ربة قبر صديقي الذي انتحر بلغم الكلمات؟ لماذا لم أفكر في حمل الزهور إليه...؟ الرائحة تنة. النسيان يطوقني.

* * *

هذا الانتظار يحدث صداعاً بقلبي! تمتزج الرغبة بالألم ويولد إحساس هجين لا أقدر

الحزن -لو تدري- تبع لا ينضب من الابداع. والشخص الذي قدت من حزن، تلك هي نعوص في حالة من الخشوع وتبرق عيونها في السواد. تدث التي تستفز بتوحدتها، بصمتها، بتأملها وبحرمتها التي شع من عمق الروح. إنها الصفة، إنها الأقلية النادرة. ولا عجب من الإضطهاد. غادرت إنت الحزن فغادرت الصفة وغادرت الابداع وسقطت في الفرح الصغير، العابر، السذج وفرحت بسقطتك، بينما إزداد حزني تعقلاً وازدادت الرؤية صفاء.

وفي ذلك الصباح الرمادي كان حزني ألماً، وكان قلبي جرحاً يبكي دماً في حضرة المكان المقدس، وفي حضرة الجنة التي انتحرت في الليلة الماضية. انتحرت بغياء شديد وكان علي أن أحضر جملة الانتحار. في هذا الصباح الرمادي المبلل، في هذا المكان المقدس لأصلي روحاً حزينة غادرت أما الجنة فهي للتراب.

في الطريق كانت رائحة التراب تنة، وفي الذاكرة أصبحت رائحة السفرة تنة. ثم أنسى.

ينغي صديقي الحزين «جياك بال» - الذي أخذه الموت - عن الموت، يصفه حتى أراه، يصور جنارة صديقه «جياك» حتى أمشي فيها. وأعود إلى أعماق ذاتي يتقري الصمت... ويعزف اللحن الحزين... لا تسمعه!

لماذا يصبر على تذكيرنا بوجوده، وبأنه الحقيقية الوحيدة بعد الولادة؟
لماذا أنت تشبه الموت؟
لماذا تلعب معي لعبته؟
صداع قلبي يشتد. وثورتي تشتد.

وستظل أجمل الأشياء بداياتها.
بعدها تنتهي حالة الطوارئ، ويستتب الأمن، ويسقط كل شيء في أسر العادة.
العادة التي تقتل الدهشة، وتسحب الارتباك وتغدق الشقة على الفعل، عندها تتوقف اليد عن الارتعاش، ويثب القلب في مكانه، وتهدأ العاصفة.
الآن ونحن غرق في الروتين ومحاصرون بالعادة، نسوق إلفانة إلى الواء، نستحضر البدايات، ننفض الروح فيه فنحرك في الذاكرة بياض وسوداء، خالية من بهرجان الآوان ونهشأ بجملها!
الآن والمساءلة التي تفصلنا عن البدايات طريق من المعرفة والتجربة، جلس في لحظة إستراحة والتقاط للنفس لرى لأول مرة جمال البدايات، فنصب بدهشة مختلفة وخالية من الارتباك.
لما كنا داخلها نتحرك فيها ونصنعها، لم نتب إليها، لم نحس بها.

الآن يمكننا الإحساس بأنها كانت كقبضة ماء، وإبها نشأت في غفلة منا، بفتح القبضة بشقة فندش لأن الماء ليس فيها نستجد بالذاكرة الشاهد الوحيد على صدق حكايتها وعلى تفاصيل البدايات.

في العاصفة، أثناء إزدحام الحركة لن يكون في وسعنا أخذ صور للذكرى، والابتسام أمام الكاميرا، كما لن يكون في مقدورنا التفكير بتهرب الأشياء الثينة. في العاصفة نتجز فملا واحدا وتلقائيا هو الركض نحو النجاة.

هل بلغناها؟!

كيف وصلناها؟ سالمين أم أن أشياء سقطت منا أثناء الركض. ثم ماذا سقط هنا؟
في كل مرة أدمج الأنا بالوعي والمعرفة وأستعذ للبدايات القادمة. وأعد النكس بأنها لن تغفل هذا المرة

عليه. يكبر في قلبي ويسد شرايين حتى الغضب.
أهدد بكسر القلب وما فيه، وتخطفني الرغبة من القنورة. استسلم للإنتظار الذي يترعب في طرفه الحلم المجنون، بينما طريق الإنتظار طويلة، صحراء وفراغ يمد السنة من مسخية تنفوس قضباننا على جنبات الطريق، وينشأ السجن الجديد.

السجن - حتى لو كان من هذه الفضيحة التي تنورط فيها برضانا وتواطئنا- رعب يشغلنا عن «الحياة» ويصنع لنا كوابيس مستكن ذاكرتنا، وتقض مضجعتنا في آخر الليل، في آخر العمر.

في سجن الإنتظار، وعلى طول طريقه، سنسى أننا نمشي إلى الحلم المحنون المتربع في طرف الإنتظار، وستكتشف أننا أصبحنا ناضل من أجل الحرية.
حريتنا واتعتنا من تلك العبودية التي كانت ممتعة، لكنها تحولت إلى سجن رديء، وانتظار يدمر حلاي العشق في الجسد.

ويعد؟!

وأنت تعلق الوعد السراب، وترفض كطفلي أحسن

بينما يرقد في قلبه خوف ما.
أنتظر وأمشي في الإنتظار لأملأ بفراغه، وأؤثت صحراءه وأتلهى عن سجنه، وأنت تراود بنطوة إغراء، ينكسر ضوءها على دمعتي كحد السيف. تحضن اللعبة وترفض وتصنع سجن الإنتظار.

بعد قليل سأمل الإنتظار، بل سأمل اللعبة كلها وأعود إلى السجن الأكبر / الإنتظار الأبدى.

سأعود إلى البيت / قبر الحياة لأنتظر سمري إلى القبر / قبر الموت.

من قبر إلى قبر ماذا هناك غير الإنتظار، غير الفراغ والصحراء والسجن الذي لا خلاص منه؟ ماذا هناك؟

استنبطنا كل شيء لتلهي عن الإنتظار ونملأ الفراغ، وننسى أننا سجناء في الحياة، لا حول لنا ولا قوة.

ننتظر الموت كل على طريقته.
استنبطنا المتعة والخرافة، وأنماط مختلفة من «الحياة». استنبطنا العلوم والفلسفة والقوانين

والاختراعات، ويعد؟
ما زال الموت أكبر. وما زال يزيح ستارة الوهم التي تخفيه وراءها، ويمد لسان الاستهزاء لنا ويقول: أنا هنا.

لا تسوا ذلك!

«أنا رجل حقير وسافل وجبان، أنا رجل هزمته الحياة فاستسلم وهرب. أنا لم أجرؤ على المواجهة! أنا رجل جبان...»

هكذا كان يردّد بين الهزل والجحد وعيناه تبتسمان مسخريّة..

كنت أعلم أنه يتألم وكنت أكبرته في لحظات الألم تلك.

فقط لأنه تجرّأ على الإعتراف لآخر وللأنا بسفاته البشريّة.

اعترف هذا الرجل وجرائته أعادتني إليّ، إلى أسئلتي، أعادتني إلى نفق الذات البشرية.

ربما كانت بي رغبة مجنونة لدخول نفق هذا الرجل الجريء الذي اعترف بجبنه، الذي اعترف بأسوأ ما في أناه

أغراني ذلك بالأجمل فيه، ربما!

كنت كمن يجلس على الحافة.. حافة الشاطئ، حافة المصبغة حافة الجزيرة. والجزيرة غاية كثيفة ومبهجة. وأنا مهوسه بالمهجور، بالكثيف، بالفضول.

كنت كالغريب الذي تدفني الرغبة للبقاء ويدفعني الخوف للهرب. الهرب من هذه الجزيرة الكثيفة والمغربة والغامضة والمخيفة. على الحافة ترددت طويلاً. سنوات ربّما وأحيرا قررتّ قيدا بي عند مدخل المغارة، وإذا بي في التّق. التّق الذي خلّته طريق للهرب، فإذا به يؤدي إلى جوف الجزيرة، إلى قلبها. فلم يعد هناك بدا!

وهذا التّق، نفق الذات البشرية، الجزيرة الكثيفة، المخيفة ومدخلها المظلم هذا.

الذات البشرية الشبهة بكيس القمامة.. حيث كل شيء... كل شيء...!

لماذا تكذب علينا؟

لماذا لا نجرو على الإعتراف؟

وإذا جرونا، هل هناك من يصدق. قبل ذلك هل هناك من يقدر على السّماع، من يصبر على السّماع؟

هناك من يدّعي كره القبح والقبح فيه والقبح هو!

لماذا نخجل من الإعتراف؟

وتلك المرأة التي تنتظر التسوّل في التّق، نفق الجزيرة الكثيفة والغامضة والمغربة. هل كانت أنا؟

وسأعيشها من العمق، وسأمتنع بها تماما كما سيكون ذلك بعد أن يشر عليها الزمن القيمة والأهمية، وبعد أن ابتعد عنها وأتفرّغ لها ذات لحظة لاستدراجها.

مرة أخرى يتدخل الارتباك، وتسيطر الرعشة ويقفد القلب شيخوخته ويعود طفلا خائفا متمثرا، بخدود موردة خجلا ويرجفة الوعد الكبير.

يزهر الحلم من جديد، ويكبر الطموح وتصنع لنا البراءة والسذاجة قوة خرافية لتفلق الحلم.

فهل تنطق؟؟

ترقص أصابعي في كفيّ، بينما تهب موسيقى «ليلة حب» الطريق التي تشق البحر

تشدّ رقصة الأيدي. تشدّ الرعدة يدلق علبه الكلمات ليطنفها ويهمس: «إنه المعلم»

وماذا يبقى لنا غير الشوق والحنين والحلم؟
الحلم!!

أحلم أن أغرق في كرسي وثير من الحلد الأسود. أن أسكب بكتاب «الحياة». أن ألاحق بلطم الثلج في الكأس... وأن أتبع مع لهب النار في المدفأة أستعيد تلك البدايات، تلك البدايات الحسراء.

من يجرو على الإعتراف؟ من يجرو؟

الإعتراف!!

ليس أمام الآخر بل أمام الذات، أمام الأنا!

هل تقدر الأنا على الإعتراف بخطيئة الأنا!

هل تقدر الأنا على محاكمة الأنا؟

من يجرو؟؟

أحيانا نفر من الذات، نكرها، نحدّد عليها، نوذ لو نتخلص منها، لو نرميها في أكياس القمامة.. و نرتاح..

نرتاح من عيشها، من ثقلها، من ذنابها، من حقارتها، من شيطانها، من رهاتها، من توّحدها..!

لماذا لا نجرو على مواجهة شيطاننا؟

نخافه؟ نكرهه؟ لذلك نتقيّه وننتهي شرّه، فنختبئ في رداء الملائكة والكذب على الذات.

تكذب. ونحن أوك من يصدق كذبنا، بل يؤمن به ويدافع عنه كاشرس ما يكون الدّفاع!

واعجابه!

من الكائن المتفرض الذي يؤمن بالحب والجسمال والصدق والوطن.

الكائن المتفرض الذي علمته الطبيعة أن يخضع جماله ومتعته عن أعداء الجمال والمتعة. فهل يعترف؟

فإذا بك وراء الأبواب المقفلة تقرأ «أزهار الشر» وتنادم بودليير وتسمع إبداعات المعلم وحيدك...

تمارس متعتك كما العادة السرية ومع القطيع تلوذ بالرب.

والعشق...

غماسة تلقينا ثم تسيطر علينا، ثم تسكننا فيصبح حضورها ألما وغيابها كذلك. يكفي فقط أن نتورط

وبعدها يتدلع الحريق. فهل نعتزف؟

العشق أن يسكننا الآخر الذي يكملنا. الآخر كيف ما كان. كائن يشبهنا، أو شيء نحتاجه لنكتمل.

فشواطأ معه، ونفرح، ونحزن، ونتمتع، هو ذلك البعيد الذي يقيم فينا

يسعدنا ذلك ويشقينا، لكننا نعجز عن الاستغناء عنه وكتب الأوتو منظر الحياة، وهو شرارة كل إبداع.

ويعود للصلصت وللحزن، وللوحدة والتوحد مع الذات والوحيد القريب الذي يقرؤنا ونقرؤه بعيد، بعيد، والحياة تمنعه عنا!

ودائما نعود وحدنا!

تشدني الرغبة إلى البكاء، وأبحث عن يدك سندي وشمعتي في عتمة التفق، ودليلي على الطرف الآخر من

الجسر. وأنا أعلم أننا نمسك بالجسر من طرفيه، لو يتقدم أحدهما خطوة سينكسر الجسر، ويسقط وحد

التواصل في الهاوية التي تنتظر.

يصلني الآن خيط من الموسيقي وصوت يردد «محتجالك» أنت وأنت أيها الوطن، وأنت أيها العشق، أنت أيها الكتاب أنت أيها المطر.

فامطري ربما مسحت بمائك ألم الذاكرة، فتعود ييضاء وتكتب من جديد... ربما...

فامطري... أرجوك امطري...

مهما اقتربنا، مهما توحشنا، مهما انصهرنا، ستأتي لحظة نفصل فيها وتعود اثنين، وتعود مختلفين.

أنا هل أموت في آخر هذا التفق الجديد بعد أن أكتشفه؟

في النهاية هناك دائما قتل!

من سيقتل كلانا خلف التأفلة من؟

من يجرح على الاعتراف؟

... والذي كان يجب أن يحدث ولم يحدث ماذا نفعل به؟

أين نخبئه عنا؟ وبماذا عن أحلامنا ورغبتنا الخجولة في الاعتراف؟

نشقى دائما بما حدث ونشقى أكثر بما لم يحدث! ما لم يحدث هو «الوطن الكبير»، هو الحلم الذي لا

يفيق ولا يفضب ولا يكره ولا يرفض ولا يمنع... ولا يجرح!

ما لم يحدث هو أرضنا الخصبة التي نزرع فيها ما نشاء. وما نشاء قليل لكنه مستحيل في الوطن، أرضنا

شروط الوطن. ولأنه كذلك فإنه لم يحدث وربنا لم يحدث!

أشتهي... وأشتهي... وأشتهي أيضا أن أكون الشتاء، وأن نخرج بعدها إلى الطرقات، ونزوي لها ما

حدث، ونعدها بما لم يحدث، وترقص تحت المطر، ثم نكي! نكي لأن الحزن أيقظنا، الحزن أوقف الرقص

وأوقف المطر، فعدنا غرباء ونحن تحت السماء نفسها، وعدنا بعادا والمسافة بيننا جسر من العاصفة المجنونة

المعلقة في الفضاء.

أما الهاوية فإنها تنتظر من يسقط منها، تنتظر من ترمي به الشهوة إليها فتبتلعهم بسعادة، وتواصل الانتظار ولا تمل.

تبدلت المفاهيم، وانهار كل شيء في أعماق التفق. فإذا بنا نمشي جثا، داخلنا موت وخارجنا قبح.

أما وهما فلم يعد جميلا. وفعلنا أصبح خائفا، مترددا موتيا.

وشبهنا -أنا وأنت- أصبح كائنات منقرضات أول حوله الأساطير وتروى الأعاجيب!

ونحن ما زلنا في توأطتنا تلوذ بالعتمة وبالسّر وبالمسافة وننتظما لم يحدث. نحن الزوج الذي ظل

شقيّ بوجود الآخر وغيباه مثلنا، الآخر الذي يجيد قتل الفعل فيقتله على مهل.. على مهل.
ذلك هو الأجل، أن تنشق طقوس «اللعب»، أن نصنع من وجود الآخر وعد، جميلاً لا يتحقق، أن نثبت هناك فلا يقرب إلا بمقدار.

ونعيش هنا في الوعد الجميل..
فإذا بالأننا يتجمل كل يوم لموعده ستحدده الصدقة، وإذا بالأننا يتعطل كل لحظة لعل الآخر يلتقط يده فتعلق رائحته به.
وإذا بالأننا يتقد دائماً ويتلف ليلحم الآخر من بعيد فيراه خبيلاً وصورة يشدق عليها الجمال من خياله وحلمه وفاتناره.

كفى تطرنا واستعجالاً. كفى عناداً في كسب المسافة عدد يفتي سا في النهاية جشاً بلا رغبة.. بلا روح.. بلا جمال.. نخفي وجوهنا عن بعضنا وننظر إلى كل شيء إلا إلينا حتى لا نصدم، حتى لا نصاب بالكفر ~~فإننا~~ حتى لا نبكي ما قلنا.

قلنا ~~فإننا~~ الذي سيروينا طويلاً لو لم نركض في المسافة. قلنا الأغنية واللبلة، وظلت الأطلال. لكننا سنعاود كعادتنا، وسيرد عبد الوهاب عنا: «لا موش أنا اللي أبكي» ثم يخيم الصمت الملمع، ونعود غرباء بمعرفة شيشيا..

هل سيحدث ذلك؟
سأشفي بعدها في الزحام وحيدة وثاقبة، سأمشي في الزحام الذي يموج كالنمل. وأسأل الأنا: «إلى أين؟»
كلنا يعلم الحقيقة التي نخفيها عنا.

الحقيقة التي نربعا. حقيقة الأنا الوحيد والمتوحد في موج النمل المتلاطم.

لن يرى النمل ما نرى ولن يحس ما نحس!

هل هي الكارثة؟

أن نكون وحدنا في الزحام،

أن نكون وحدنا مع من نحب ومن لا نتواصل معه؟
والكارثة أن نعي جيداً هذا التوحد البديهي للأنا البشرية ونفجع عندما تنشب في كل مرة أن خيسوط الوصال مبتورة!

لا أحد يفهم أحداً!

لا أحد يحس بأحد!

نبدأ من نفس النقطة التي ستنتهي فيها. نبدأ غرباء وننتهي كذلك مع اختلاف صغير بسيط يجعل من غربتنا الأولى بريئة وطبيعية ومن الثانية مفتعلة وموشومة بالمعرفة.

أن نعرف يعني نهاية الشك، ونهاية الفعل تعني قتله، بينما يظل الشك متعة.

لماذا نلث دائماً وراء قتل الفعل؟ وخاصة ذلك الفعل؟ ذلك الذي يصطفينا نحن الاثنين من الزحام وينبه أحداً إلى الآخر، ويعدنا بلحظة راحة على الصدر تكون في فوضى الحياة والمشاعر كالأغنية، كصوت فيروز، كلحن لعبد الوهاب، كأمة بصوت العنديل..

لماذا نقاتل لنقتل الفعل؟!

لماذا نتسابق لطمي المسافة وبلوغ الإنصهار؟
الإنصهار لحظة مهما طال لن تطول، لن تكون الدهر. وستنتهي إلى الانفصال، والانفصال مسافة بلا وعد. لماذا لا نحافظ على المسافة الأولى وفي طرفها وعد؟

وعد نرتوي منه بمقدار، وعد ~~يلينا~~ الجشع والوحدة.

نحن دائماً وحدنا، حتى عند وجود الآخر.

ربما تخف وطأة الوحدة والتوحد مع الذات عندما يكون الآخر، الذي يكون شبيهاً، وعندما تكون هناك مسافة، أما إذا استمجننا المسافة وبلغنا التوحد مع الآخر فإننا قلنا متعة أطول متعة «وهم الآخر» الذي نصنعه ونجعله يشاركنا كل متعة وعلى طريقنا.

وفي الحالتين هناك شقاء.

شقاء لغيباب الآخر الذي يشبهنا ويعدنا «بوهمة» وباشترائه في المتعة وعلى طريقنا، ويصنع لنا «وهم الآخر» الذي يستطيع أن يبلغ مدى الأنا.

وشقاء لوجود الآخر الذي لن يستطيع أن يكون الأنا حتى في لحظة التوحد، بينما نعلم نحن ببلوغ هذا التوحد ويسرعه حتى يموت الآخر يغيبنا وتعود الأنا خفيفة بدون عبء الآخر. غريب!!

أن يكون الآخر الأنا يعني أن نقتل المسافة، يعني الانصهار الذي لا بد له أن يخلق الانفصال.

أما الأجل فهو أن نثبت إلى الآخر الذي يقف على الطرف المقابل من الجسر شقيّ بوحدته وتوحده مثلنا

بيت لايلاف الخلال

نصر سامي

١) هوى المعنى وامحاء الدلالات

لأبواب لم تكن شيئا منفصلا عن ايراقات الوجع
الأنط بأسوار الص. والعتمات ليست سوى خلفيات
زائفة لأرواح المعنى وجداريات الفهم. واللغة تتقافز
مها غزلان الضوء وتخرج من مرافقها جدها الريح
وأقراش النوء ووحدها الأفراس المسكونة بالتطواف
والذائد تصهل بين الأسطر والتقاط وتتقافز من خلال
الأحراش وتنايات الوهم.

ولا شيء

وحدها التهارات تنزع حصارها صدورها وتمارس
مع الليل إغواءها الأزلي وفتنتها.

وحدها التحوم تحرح من هالاتها، هالات المعنى،
وتليس فرائس الطيور وسحنات الغيم وتحط على كتفي
أفجار برؤوس زرق مستمد أفخاذها على سريري الليلي
وتتلاقط!

بيت اللغة لم يعد بيت البيان والبلاغة. شجرات
التشابه الذابلة، أوداقها تنث على الأرض البيضاء
وتفتت وتكأل باستمرار وتطلع من أصابعها المتعقنة
يرقات الدود. وجنات الاستعارات جفت أنهار الكوثر

. . لم أجد إلى اليوم أمّا تصلح لابناني سوى الصراة
التي أحبها: الأيديّة

فريدريك بنشه

(هكذا تحدث زارادشت)

[أنهار لأعالي الضوء. افتتاح على بلاغات لم تدجن
واقرار بموت المعنى وامحاء الدلالات وتصوير لمشاهد
الواد والفجائع.

اللغات ستمحي في الظل، والحروف ستعود آخر كل
مساء على صدى الصرخات العظيمة التي أطلقها الإنسان
في الريح. والغيم سيفتح أحضانها لأعشابنا الرخوة
ولربيعنا العاصف.

حالة الأموات ليست مطلقا من همومنا وكذلك
حالات الخوف. ونتقدم. نبني بيتا لايلاف الضلال.
نرتوي من ثدي النور. نزرع دما آخر في قلب اللغة
وقلب العالم

نزف لصحراء الروح أجسادنا النوريات الضوء،
ونحبس الخلاء. وندعي أنّ جديدا لم نعرفه لغات
الأرض سيخرج من بين أصابعنا]

الصباح إلى مرقده المسائي المبطن بالصَّلوات وروائع القدامة.

أرفض ما أرى.

وأرى أن مسؤوليّاتنا لا تقف عند استقبال النص وغسل الأقدام وتلوين شفاهها بالأزرق وتوفير الأجساد البقّة والأرائك لإسعاد السيّد النص. لسنا نملك حسانية العبد لتكون الجسر الأبدي لأقدامه النورية.

يأتي النص لأننا نريده أن يأتي. لا نقيم له المراسم. يسقط علينا بالأخطاء ومتبرّنا من القداسات حاملاً خطيئة الإضاعة. أضاعة الأجداث وارتكاب فعل الحب وتلوين مساجد القواعد المسطرة.

**

أقرر موت المعنى وأمهّد الدلالات وأفتح بيت النص لهواء التعمّد. ومياه الطفولات. وأقف بقرة لمنصرة الوهم. فهو أكثر واقعية. وأهبط ليست الكتابة إلا أرضاً للمحو. محو الأجناس. ليست إلا أسماءاً للقطاعات.

أهني وأشكر أن الغاية ليست شجرة فقط! وأن الإنسان ليس بشراً فقط.

وحده الحجر المرمي على عتبات الوحدة يظلّ قابعا قرب سرير الموت. ووحده يظل غريباً.

أرفض ما أرى

وأرى أنّ الكلمات ليست شيئاً خالداً. وأن الأشياء ليست بروداً وأنّ أقمار المعاني ليست شمساً دائمة وأنّ نجوم الأرض ليست خالدة أبد الدهر. . .

ولهذا أقرر التصدّي لخطر العود إلى جنة القدامة وكشف مخاطرهما ومخاطرهما ومسلّاتهما وبداهاها. وأقف ضدّ سلطّتها الوهمي وفرسانها الموتى! فأفكر بأنّ أمتنا اللّغة قادرة وحدها على ترك زوائدها. ولقد فعلت دائماً وستظلّ.

**

نهر المعاني سأسمع من خلل الفقرات صدى انكساراته.

ووحده يريد الموت سيكون تفسيراً كافياً لما يجري. الرصاد ليس رماداً فقط إنه أيضاً روح شاعر يحترق وأكوان صيبيات. ليس الموت، موت المعنى، موتاً مجرداً. . . أننا نشم روائح الموتى. وأصوات المخوفين

فيها وغيض الماء على ريواتها وماتت أصوات العصافير وانهذت قوائم التور النوريات وهناك في المسهب، في مسارب الموت، حيث الهيكل البيض الملاي ببريق الأصوات المحزون وروائع المقابر، وأصوات الأرض تتألف الموجودات/ المبعصرت/ الأشياء من أسمائها. ويكون أن أقف على المستقبل! فالوهم أيضاً حائط من حيطان الواقع! وحجر من أحجار محارقه. وتخرج المنسيات من خبائها وتمد الأسرار أنوفها الصغيرة من خلف الكوى. ويكون أن تسقط من الشجرات ثمرات النور. ويكون أن تعرّش التراكيب وتطرّح أعنان العروض تنويعاته.

**

أسرار كثيرة ستهتك! دنى سيكون على الشاعر تحريرها من سلطان القدامة والموت. أساليب كثيرة سيكون من الواجب انقلّبها من محارق الآتي. وفتح أسوارها لوطية الماء ودفعها نحو نوافذ الأبد. إقامة لا تنتهي في السهر وتحوّلاً خطاه التسلّ.

**

ولهذا الفعل، فعل التحرير، خطورته. لأنه فعل ابتداء وهدم. نبرات رؤاوية وحوام كفاكوية تستشكل. أثمار ستولد وتملأ الفراغات، فراغات الماضي الذي يترى في دواخلنا كاشواق رائحة. وبهذا الفهم تكون الكتابة مواجهة. وانتصاراً وإلغاء ورفضاً وتوسيعاً لذاكرة اللغة ولأفق التعليل. وعصفاً بحدود المعنى المعروفة مسبقاً. (النصوص المكتوبة قديماً) ما نعرفه منها ومانجهله (الهوامش/ المنسي/ الغائب/ الممنوع/ الحامل أرق الوحدة وممرات الفقد).

**

لن أجزئ الأمانة. أؤمن أن قمراً في أهالي اليمن يضيء أيضاً قامات الأطفال بسيدي بوزيد. وأنّ نهراً صغيراً بالمغرب يمكنه أن يبلل شعر الهلاليات ويطفئ عطش مواشيهم. أؤمن أن المكان واحد وأن العالم غرفة بعلايين النوافذ.

**

أقرر موت المعنى ويده توارىخ المحو والفجائع. ويأسى أقرر إماتة الوضوح وإزاحة دم البراءات وحمل

وتكسر الأعظم . ونرى جسوم الدود!

الكتيبة اذن أفق من المجرات

أرفض المخالطات وأؤمن أن عصافيرنا واحدا لا يكفي . وأن عصافير الشجرة العشرة لا تكفي . . أحلم بكل العصافير . . وأفكر بقدرتنا على التحول آخر الليل إلى آلهة لممارسة النظرات العصفورية على العالم . . الأعمق في الحقيقة .

لا سلطة للناقد . ليست للاستاذة أي سلطان على النص . على الناقد أن يتجاوز مقولاته جميعها وأن يمحي ووقتها فقط فيمكن للناقد أن يسترد ذاته (. .) وأن يتحول بدوره إلى كتابة تأتي كفعل تنام للنص المقروء

يجب خلخلة المتداول بالنقد الجذري والمساواة . وبهذا فقط يصبح فعل حدث الكتابة مشروطا بالقهر ، قهر المتعاليات . ليس الناقد رسولا يملك المطلقات ليس بالطبع حكيمًا ولا عارفا . إن أدوات تهجر بيتها الأول وتودع قداساتها وترحل . وهناك خلفهم الجهاريات والكتابات الغريبة تعلن امحاهما وزوالها وحده النور يتقدم في اللحظات المليئة بالموت بقسوة!

**

لا أشعر مطلقا بالنقص
الأخراة العظميان (السلف المتعدد والغرب المتعدد)
أجزاء من ذواتنا

الذات ليست فردية أبدا إنها مجردة!
(نهب للآخرين خطيئة الحضور من ذواتنا ونصوصنا في الصميم ونعصف بأفئدتناهم وببساطته نقرض عليهم احترامنا ونحاوهم)
لن أكرس أي كتابة نموذجاً
أقف ضد التماثيل

أشجز شيئا ليس وثأ ، أرشحه للتحول والتجسد والهدم

لا أجب ولا أكرز الأسئلة وأسأل باستمرار بل أمشي على جسور التسأل في هذه الثقافة الراكدة .
ليس من وظيفة يقوم بها النص إلا إذا كان الإغواء وظيفية ، والفتنة والإحتواء عملا . النص لا عمل له سوى نفسه الفاتنة .

يكتسبها يزرع في سفوحها الدّم والحطايا يرجع لها ضراوة الذناب وقدره المياه وعنف الريح والنوء ويعيد لها الطقولات ويعصف بيناتها
النص يحتمي بالمتهات
يقف على الذرى

ضاريا وقتاً وراقضا للإكتمال والموت يقف مواجهها ومستشرفا ومتجاوزا وساخرا وحارقا
شيء واحد سيقى دائم الفتنة ودائم البرق والمطر .
إنه البدء من جديد البدء من أرض محروقة . والإيمان بغير الرؤيا الساقط من آلاء الفيزض

طبعاً سيكون هناك رماد ومعارق وعويل خافت . . وسيكون من الصّعب البدء من جديد ، ولكن غيمات الرؤيا التي هطلت لا يمكن أبداً انكار روعتها وبدء آخر لن يكون بالتأكيد إلا رثاءاً
لأبداً

(2) الإرتواء من ثدي النور

فيلاري فرضي الحياض بما تستدتي إلى الأرض ولديّ
إيمان عميق بأنني لن أعود للتراب بعد موتي . سأتساقط شيئا فشيئا . اللغة ستأتي إلى بيتها الأول إلى التالف وتعاد مشاهد ما قبل الخلق ، الماء سيظل منحوتا على سقف الصحراء لا يتوغل فيها ولا تنوغل فيه . وإنما هي المسافة الغامضة المكتنزة تحافظ على أقصى درجات غموضها وبهاثها

ليس من شجر إذن . وليس من كانتات لأنّ العناصر لم تكسر جبل تألفها ، شيء كالرجات سيحصل فيما بعد وفي لحظات ستصل الأمواه المحبوسة إلى أعماق الأرض وسيكسر الهواء سقف العالم .
نعم! ستكون الضوضاء

كائن وحيد سيظل غريبا هو أنا!
يذوي ستشنغلان بنحت صوت آخر قادر على الدخول في هذه الضوضاء الكونية وشغل مكان في هذه المتاعة

آلة اللغة وحدها هي السبيل إلى نحت هذا الصوت ومن هنا ستكون الوظيفة الوحيدة التي أفعلمها حاليا هي اختراع اللغة التي تشبهني اللغة التي تحافظ على أسرارها مهما كشفت وعلى حرارتها مهما كتبت ولاشيء! . . لا شيء .

القمر سينزل كل ليلة ويتزعج ملابسه فيكشف الثوب الأزرق عن قمرين وعن جنتين وعن ساحل للصلاة والنجوم ستحويك. هذه سريرا. وهذه وسادة. وهذه طاولة. وهذه نافذة وتلك بيتا والأخرى نهرا.

النص المصهور بنار الموت، الرافض للتألف، المتجهج خارج أسمائه، الواقع على الأسرار والذاهب إلى الأفاصي، الناحت جسد الألفاظ، والقاهر المعنى، المتلاهي في الضلال

هذا النص وحده هو الذي سيكون على حد قول نيتشه مظلما وليليا ولكنه يرتوي من ندي النور.

زهر المطلقات

* اللغة نهر جوفي يكفي أن تعرف كيف نسمع هديره ولقد أحقق الشروط المواتية لسماعه * أمثل أحدث محاولة للقطيعة مع الأشياء القائمة * انتصار الرغبة هي ثورتني الحق ورغباتي لا تقف عند أراضه الحواس وحصلت المطلقات * أرفض واقعية العالم وأتوحد معها * أكتب تمجيد الكائن واستعادة الجنان الفاعلة * يحضر الواقع في كتابتي مخلوع عن واقعته وسطحيته ونظامه بلغة مخلوعة من عبوديتها وعاديتها وادانتها، إنها الألفاظ وقد انتعقت وحسرت وسمت وتكونت، وصارت تعبر بواسطتي عن عوالمها الأعمق في الحقيقة * حساسيتي تسمح بممارسة الحب مع الحروف والتشابه والاستعارات، أمس عندما قرأت إيلوار ورامبو وأوديس تأكدت أن لي أبناء في أماكن أخرى بعيدة، سمعت الحروف تتنادي: يا أيي... يا أيي... يا هوه! * لست معنيا بشيء محدد من طرق التعبير: ما أفكر به بسيط: فتح مدائن الصور والشرحال إلى الإصقاع والأفاصي

* لن أصل إلى فكرة نهاية النهايات عتبات الموت.

ملحوظة أخيرة:

هذا النص مقدمة لديوان «أنهار لأعالي الفسوة» وهو الفقرة الثانية من بيان الكتابة «النص السامي». الفقرة الأولى نشرت في «ديوان ذاكرة للإسراع اللغات» للشاعر.

كثيرا ما تنسرب من العتمة خيالات كثيرة وأرى عطشا يحط كطائر خرافي على الحسول التي تطلع داخلي وأسمع نقرات للموت على الشباك المغلق وأرى أنياب الغيب الزرق

وأفكر بترك الأفكار والذهاب بعيدا ولكن إلى أين؟ إن أضافر النمرة (الكتابة) تصل إلى آخر شريان في جسدي ولسانها المشغول يباقت الموت الأسود يلحس كبدي.

أرى أشواكا كثيرة تطلع من فراشي حتى النهر الذي علقت صورته على الحائط المقابل سيتحول ثعبانا ويلتف عليّ وسأصرخ وأصرخ... يا وتضيق العثرخات ولا أفين!

لم يكن حلمنا إذن. أصدقائي الموتى أصروا على مناديتي وسماع صوتي. دودهم يحيا على أمل الوصول إلى كبدي وشفاهي ويحمل بأكل صوتي أيضا.

أما أنا فجلست وكسرت النهر المملق على الحائط. وكنت بقايا الشعبان الذي تآثر قطعا على أرض الحجر. ومسحت دمائه المختلطة بالسيب الأسود.

وفكرت بأن شيئا واحدا هو ضمان عمق الكتابة وباب خلودها، إنه الخوف. خوف الموت. فالخوف من الفناء كان دائما الرجة التي تدفع المركب الصغير إلى المخاطر والإنقاذ بعنف في العتاه والعواصف.

والشاعر مطلقا يظل بطل على شبحه قادما من بعيد.

يراه وربما يكون عاجزا عن ملازمته فيظل يهرب وتظل الكتابة بعيدة عن العمق ويظل يغيب وتظل الكتابة تغيب وفي عمر ما عندما يصعب الهروب والغياب على الشاعر يكتب النص المصهور بالثر والخرج توأ من أغوار الموت الغامضة الزرقاء وفيه تتكشف التجربة وتنمو وفيه يتلازم الشاعر وشبحه ويكون العذاب الخالق ويكون للنص أن يضيء العناصر وينحت فجرا على الحجرات الثقيل المترسبة في سقح الروح ويتوالد الغيم وتتساقط في تآلق على الظلمات اليابسة أزهارها اليابسة.

وهكذا! الأطفال سيخرجون عراة ليسيوكوا على الحجرات المسكونة بالأرواح! الفرشات ستغير ألوان النور وربما غطته بأجنحتها الصغيرة

خواطر في التربية الموسيقية

من الإصغاء الحي إلى النشاط الإبداعي (١)

تأليف : ديمتري كاباليفسكي *

تعريب : محمد عادل الأحمر **

نحن المعلمون كل شيء قابل للتعليم في أية سادة من الموارد التي لا يتعلم ينسى عادة بسرعة، دون أن يترك آثاراً، لا في العقل ولا في القلب. ونحن لا نتذكر بالفعل إلا ما فهمناه حقاً، والموسيقى (والفن عامة) تتطلب أكثر من ذلك. ففي الموسيقى، لا يمكن أن نتذكر إلا ما فهمناه وأحسنا به عاطفياً. وهذا صحيح بالنسبة لما يقال عن الموسيقى وكذلك لأدائها وسماها.

... وعندما ننمي، أثناء الدروس، مختلف أشكال تحسين التلاميذ للموسيقى لا يجب أن ننسى أبداً أن الإدراك الانفعالي النشط للموسيقى هو الأساس لاستيعاب كل نوع من الأنواع الموسيقية، بل هو أساس التربية الموسيقية في مجملها. ولن يمكن للموسيقى أن تلعب دورها الجمالي والمعرفي والتربوي إلا عندما يكون الأطفال قد تعلموا الإصغاء إليها والتفكير بشأنها حقاً. وإضافة إلى

إن عناصر نظرية الموسيقى لا يجب أن تفيهم في حصص التربية الموسيقية (وخاصة بالتعليم الابتدائي) إلا بعد احتياطات كثيرة، وفقط بعد أن نكون قد غرسنا في الأطفال حب الموسيقى والاهتمام بها، ونمينا فيهم نوعاً من الممارسة الأساسية للإدراك السمعي وللأداء، وبعد أن تكون قد تراكت لديهم تجربة سمعية معينة.

لذلك، لا يجب إخضاع الأطفال لأية قاعدة ولاي تمرين يشغلانهم عن الموسيقى الحية وتطلبان منهم دراسات ومراجعات عديدة؛ بل إن الدرس بأكمله لا بد أن يخصص للفن الجذاب. إلا أنه من الواضح أن المدرس، وهو يفتح عالم الموسيقى أمام تلاميذه، يجب أن يدرك -وذلك منذ السنة الأولى ومنذ الدرس الأول- أن الموسيقى لا بد أن تعلم إياهم، ولو أن سبل هذا التعليم وطرقه مختلفة في أغلب الأحيان عن سبل تعلم مواد أخرى وطرقه.

* ديمتري بوريسوفيتش كاباليفسكي (Dimitri borisssovitch Kabalevsky) ملحن من الاتحاد السوفياتي سافغا، ولد بليسفراغ عا 1904 وتوفي بموسكو سنة 1987. تخرج من معهد تشايكوفسكي الوطني للموسيقى بموسكو عام 1929 (قسم التلحين) وعام 1930 (قسم البيانو). درس بالمعهد نفسه وتحمل عدة مسؤوليات وطنية ودولية، من أهمها الرئاسة الشرفية للجمعية للدراسات الموسيقية له أعمال موسيقية عديدة في مختلف الأنواع، أوبرا، سمفونيات، موسيقى أفلام، كورال الأعمال والغرامفون. وقد نشرت هذه الأعمال وعرفت في عدة بلدان.

** مساعدة جامعي بالمدرسة العليا للفنون والتعبيرات بتونس (دار المعلمين العليا للتعليم التقني سافغا) وصحافي.

فمنذ البداية ينبغي أن يفهم التلاميذ وجوب احترام هذه القاعدة، ليس من أجل مجرد أسباب متصلة بالانضباط، ولكن على الأخص لأنه لا يمكن إحساس الموسيقى بعمق وفهمها حقاً إلا إذا استمع إليها بأكبر ما يمكن من الانتباه. إن احترام هذه القاعدة واجب لأن «إسماع الموسيقى» هو، قبل كل شيء، «استماع في انتباه وليس لعبة أسئلة وأجوبة. وعلى المدرس أن يعطي للأطفال إمكانية إحساس القطعة الموسيقية على الوجه الأفضل والتفكير بشأنها ثم يطرح السؤال عليهم. وعند ذلك يمكنهم رفع اليد للإجابة عن السؤال (2)

وبهذه الطريقة يسود القسم جو يذكر بجو قاعة الحفلات الموسيقية، ويكتسب الأطفال لا فقط عادة الانضباط للموسيقى بل يتعلمون كذلك حب الموسيقى واحترامها. وينبغي على المدرس أن يقوم بكل ما في وسعه يجتهد للتلاميذ أنفسهم الإجابات المحتملة ولا يكتفون بالإجابات المتضمنة للحقائق التي يقدمها المدرس ويجب عليهم حفظها. فلا بد إذن أن يوضع الغرض ويطرح السؤال بشكل واضح وأبسط وأبهر وقتاً كافياً للتفكير لكي يتوصل التلاميذ أنفسهم إلى إعطاء الجواب الصحيح. أما طرح أسئلة والإجابة عنها في الوقت نفسه فذلك يمثل، من جانب المدرس، نهج المجهود الأدنى الذي يبسط له عمله ويقتصد وقته، لكنه يقلل، بالدرجة نفسها من النتائج المتحصل عليها بحيث يصير ربح الوقت خديعة.

ومن المهم أن يتخذ حل المشكلات الجديدة شكل معادلات قصيرة بين المدرس والتلاميذ، وينبغي أن تبرز كل معادلة ثلاثة عناصر مترابطة:

- ينبغي على المدرس أن يطرح المشكلة بوضوح،
- يجب حل المشكلة تدريجياً، وبمشاركة التلاميذ،
- ينبغي استخلاص التيسيرة والتعبير عنها من قبل التلاميذ أنفسهم (كلما كان ذلك ممكناً)

. وهذا النشاط الذي يبلّيه القسم ويشير إليه المدرس يمكن اعتباره أحد المعايير الهامة لمهارته البيداغوجية. ومن الواضح أن هذا النشاط لا يقاس بعدد الإجابات المقدمة أو سرعتها أو محتواها. فكل الأنواع التي يتم تناولها في دروس الموسيقى ينبغي أن تسهم في نمو الإبداع لدى التلاميذ أي تنمية الرغبة لديهم في التفكير بشكل مستقل وفي أخذ مبادرات فردية والقيام بعمل شخصي جديد وأفضل. وهل

ذلك، يمكن أن نؤكد أن الذي لا يصرف الإصغاء إلى الموسيقى لن يتعلم أبداً أدله صحيحاً (سواء بالغناء أو العزف أو الإدارة). أما المعارف التاريخية والنظرية المكتسبة خلال الدروس فتبقى مسلمات فارغة من أي معنى، مسلمات شكلية لا تفيد في شيء من حيث فهم الفن الموسيقي الحقيقي.

إن الإدراك الحقيقي للموسيقى، بالحس وبالعقل، هو واحد من أكثر الأشكال حيوية للتحميس بالموسيقى فيفصله تكتفب الحياة الداخلية والعقلية للتلاميذ، أي مشاعرهم وأفكارهم. ذلك أن الموسيقى، باعتبارها فناً، لا توجد خارج حدود هذا الإدراك ولا فائدة في الحديث عن تأثير الموسيقى في العالم الداخلي للأطفال والمراهقين إذا لم يتعلموا الإصغاء إليها كفن نزيه في حد ذاته، يتضمن أحاسيس الإنسان وأفكاره وكذلك الأفكار والصور الممثلة للحياة

الإصغاء إلى الموسيقى

فمن واجب الأطفال إذن تعلم الإصغاء إلى الموسيقى طوال الدرس، سواء عند الغناء أو العزف على آلة أو كذلك في أوقات الانتباه المكثف والتركيز، أي لظلمة يتحولون، هم أنفسهم، إلى مستمعين. فكل شكل من أشكال الاتصال بالموسيقى وكل دراسة موسيقية يعلمان الإصغاء إلى الموسيقى ويحسنان دوماً القدرة على الإصغاء إليها والتفكير بشأنها

والنفسان إلى القدرة أو عدم القدرة على الإصغاء للموسيقى يتم، في المدرسة، من خلال الانشاد الجماعي خاصة. فمعرفة الطفل الاستماع لنفسه ولرفاقه وللموسيقى المرافقة في الوقت نفسه، والقدرة على إدراك أسلوب الملحن وفهم خصائص العمل الذي يجري أدائه تشكل العناصر التي يجب تلقينها للتلاميذ قبل كل شيء، وذلك منذ السنة الدراسية الأولى، وعلى أساس خبرتهم الشخصية كمؤدين.

... إذن، فحسن الاستماع إلى الموسيقى والتفكير بشأنها هو ما ينبغي تعليمه للأطفال منذ بداية التربية الموسيقية بالمدرسة. ولا بد من إقرار قاعدة ثابتة منذ درس الموسيقى الأول في القسم: عندما يتم إسماع قطعة موسيقية، لا يجب أن يرفع أي تلميذ يده، حتى لو كان يعلم أن المدرس سيشرح فيما بعد سؤالا يعتقد التلميذ أنه يستطيع الإجابة عنه.

بالأداء (تغيير طابعه أو حركته أو درجة سرعته). وهذا النوع من الارتجال منتشر بكثرة.

... أما بحث خيال التلاميذ ونشاطهم الإبداعي فيرتبط بدون شك، وفي المحل الأول، بتكوين المدرس، وبدرجة نموه الإبداعي هو ذاته، وبذوقه الموسيقي وإعداده النظري لذلك لا يمكن اعتبار الارتجال جزءاً إجبارياً من الدراسات الموسيقية ولا غيابه نقصاً. والأهم من ذلك أنه لا ينبغي أن نلوم المدرسين على ذلك، بما أن الطرائق المناسبة لتعليم الارتجال لم تضمن في تكوينهم.

وينبغي كذلك التنبيه إلى أن تدريس الارتجال في الإطار المدرسي يتضمن خطر تنمية النزعة إلى الإعادة السلبية لكليشيهات موسيقية بدائية وإلى تقليد غير مقصود للموسيقى المتنبلة - وبالتالي سهلة الحفظ - التي يسمعونها الأطفال بكثرة حولهم. لذلك، فإن حمايتهم من التقليد السلبي لهذه الموسيقى تتطلب من المدرس ذوقاً فنياً متطوراً جداً وخبرة، وكذلك مقاربة واعية وتقديرية في المجال الموسيقي.

واجبت مدرّس الموسيقى

... والمعارف والخبرة التي يجب أن يمتلكها مدرّس الموسيقى المؤهل معروفة جداً. فبالإضافة إلى تكوينه اليداغوجي العام، ينبغي بالضرورة أن يحسن العزف على البيانو (أو الأورغون) وأن يكون قادراً على تفسير مجموعة إنشاد (أو أوركسترا) بطريقة دقيقة ومعبرة وأن يجيد الغناء وأن تكون له معارف في مجال تاريخ ونظرية الموسيقى، وأن يكون قادراً على تفسير السلم (transposition) وفق موسيقى مكتوبة أو حسب الاستماع، وعلى إيجاد مصاحبة بسيطة لنغم ما. وفي كلمة، فإن مدرّس الموسيقى ينبغي أن يكون مربيّاً ذا ثقافة موسيقية، ولا فائده يكون سببها بأستاذ رياضيّات غير قادر على حلّ المشكلات التي يطرحها على تلاميذه

إلا أن معرفة المدرّس لموضوعه غير كاف، بل لا بدّ له كذلك أن يحبّ الموسيقى باعتباره فناً حياً يوقر له الفرح والإحساس. ولا ينبغي أن ينسى أبداً أنه من المستحيل أن نوقظ في الأطفال حب شيء لا نحبّه نحن، وأن نجلب اهتمامهم إلى موضوع لا نبدي نحوه أي اهتمام.

ومن بين كل المعارف التي ينبغي يمتلكها مدرّس الموسيقى، ينبغي التأكيد على معرفة العزف على آلة

ثمة حاجة إلى القول بأن كل هذه المزايا التي تسهم الدراسات الفنية إلى حد كبير في غرسها، لها تأثير إيجابي، ليس فقط على الدراسات الأخرى التي يتابعها التلاميذ، بل كذلك على نشاطاتهم المستقبلية في أي ميدان من الميادين ؟

تنمية النشاط الإبداعي

ويمكن لمبدأ الإبداع أن يظهر لدى الأطفال منذ سنة الدراسية الأولى، وذلك في طرائق أجريتهم (وليس صحتها فقط) وفي رغبتهم في طرح أسئلة على المدرّس (وليس فقط الإجابة عن أسئلته) وفي الاقتراحات الشخصية المتصلة بأداء عمل موسيقي، وفي دقة الملاحظة السمعية التي تتجسّم بالحديث عن الموسيقى التي يسمعون إليها خارج المدرسة (فيما بين الدروس وفي فترات العطلة) إلخ.

كما أن من المستحب، وفي حدود الإمكان، أن ينشئ لدى الطفل بالمدرسة - في نطاق الدراسات الموسيقية النظامية أو غير النظامية - النشاط الإبداعي ذاته (تأليف موسيقي، ارتجال) والذي يبدى تحوّل الأطفال من أوضاع منذ صغر سنهم، ولو كان هذا المحلّ يبرز في كثير الأشكال بساطة. لكن نظراً للغياب الكليّ لتربية الطرائق التربوية في هذا المجال، ونظراً لأن الدلائل تقوم عليها مبرهن معزولون، وفي شكل تجريبي، أكثر مما هو في شكل تدريس منظم (في مدارس الموسيقى غالباً، وليس في مدارس التعليم العام) فإنه لا يمكن أن تستنتج منها إلا اعتبارات عامة جداً.

ويمكن أن يكون للدراسات المخصصة للارتجال هدافان مرتبطان ارتباطاً وثيقاً، أولاً : تنمية حساسية الأذن للمداخل الموسيقية والمقامات لدى التلاميذ، ثانياً : تنمية خيالهم الإبداعي. وفيما يتعلق بالارتجال، ينبغي على التلميذ في أغلب الحالات أن يكون قادراً على مواصلة لحن شرع فيه المدرّس وإنهائه على قرار التفسير المعطاة. وهذا التمشي المتشتر نسياً لا ينبغي أن يشيئا عن تمش آخر، وهو المتمثل في ارتجال لحن (نغم) يخرج عن الإطار العادي للعلاقات بين المقامات في السلم الموسيقي الأعلى والسلم الموسيقي الشاسوي (rapports modaux majeur-mineur) ولا يتسهي بالضرورة على القرار (tonique)، بل يذخل في مداخل غنائية (intonations) أخرى ممكنة، «استغماية» أو «غير مستكملة». ويمكن للارتجال أن تكون إبداعية أو مرتبطة

... وينبغي أن تركز كل أشكال العمل الموسيقي مع التلاميذ على نموهم الروحي، فإية محادثة متصلة بالموسيقى يمكنها (وينبغي لها) مساعدة التلاميذ على معرفة العالم وتكوين تصورهم إيّاه، وتربية حسّهم الأخلاقي. وعندما يتعلق الأمر بالموسيقى ذاتها، فإن أي عمل من الأعمال، حتى أقصرها وأكثرها بساطة من حيث المحتوى، لا يمكن (ولا ينبغي) أن يمرّ قريبا من الأطفال دون أن يلامس ضمائرهم وقلوبهم. ومع كل سنة دراسية، سوف يبدو بوضوح أكبر فأكثر أن نظرة التلاميذ للموسيقى ليست مفصولة عن نظرتهم للحياة بصفة عامة. لذلك فإن المهمة الأساسية للمدرس هي المساهمة في تكوين تلك النظرة، وينبغي عليه أن يوجه اهتمامه ومبادرته الإبداعية ومعارفه وشخصيته وحبه للأطفال والمراهقين والشبان وحبه للفن والحياة نحو الحلّ السليم لهذه المشكلة.

إن أهمية الموسيقى في المدرسة تتجاوز من بعيد أهمية الموسيقى كفن. فالموسيقى، كالأدب وفنون الخط، تفيض على كل ميادين تربية الأطفال وتعليمهم، باعتبارها وسيلة قوية لا تتجزأ عن تكوين عالمهم الروحي.

موسيقية. فلئن كان واضحا أنه لا يمكن الاستغناء في القسم عن تسجيل ميكانيكي، وخاصة عندما يجب سماع التلاميذ فرقة إنشاد أو أوركسترا أو قطعة من أوبرا، إلا أن هذا التسجيل يجب أن يكمل، لا أن يحلّ محلّ، أداء حيّا يتخلّده المدرّس. وهذا هام جدّا، لأسباب التالية على الأقل:

- إن أداء حيّا يحدث دائما جوّاً تفعلاليا في القسم،
- إن أداء حيّا يمكن المدرّس من التوقف في وقت من الأوقات، إن استوجب الأمر ذلك، وإعادة أداة جزء من القطعة أو حتّى جملة موسيقية، أو العودة إلى البداية. إلخ.

- إن مدرّسا يعزف على آلة (وينبغي كذلك) مثال جيّد لتلاميذه، لأنه يبين لهم بالبرهان الحيّ أهمية وفائدة أن يعرف المرء أداء الموسيقى بنفسه.

وعلى أستاذ الموسيقى ألا ينسى أبدا أن الملل إذا كان غير محتمل خلال أي درس من الدروس، فهو غير محتمل ثلاث مرات أكثر أثناء درس الفن. فالمطلوب منه إذن أن يكون حديّا لكن غير مملّ بالمرة. ففي بعض الأحيان يكون الانتماء أو دهابة أو شيء من الهزل غائلا أغلب من أكثر الملاحظات جيدي وأكثر الأحكام نعتة.

المواضيع

- (1) مقتطفات من الفصل الثاني من كتاب «ملحن يتحدث عن التربية الموسيقية» (un compositeur parle de l'éducation musicale) لديميترى كالمبكي نشر منظمة اليوسكو ودولاشو - ستلي - باريس - لورن، 1987، 159 صفحة (سلسلة «علوم التربية» التي يشرف عليها مكتب التربية الدولي بجيبف).
- (2) يمكن أحيانا قبول بعض الاستثناءات، وذلك من أجل هدف دقيق. يجوز للمدرّس أن يطلب من الأطفال رفع الدرع حفيدا عندما يستمعون إلى دخول آلة أو وحدة آلات في الجزء المعروف من قبل الأوركسترا، أو عندما يستمعون إلى انتفاخ من صفة عب إلى حفة سمى. إلخ. ويوصى الأطفال من ناحية أخرى، بالاستماع إلى الموسيقى وعبوتهم مقصدة، حتى لا يتخلّوا إلا بأنهم ولا يأترو واحد منهم بجارده إن كان رفع يده أو نرفعها. ولا ينبغي الانتباه إلى هذه الطريقة أكثر من اللازم، لإجتناب رد يتحوّل الاستماع الموسيقي إلى لعبة. على أن الطريقة يمكن أن تكون مفيدة حدّا أنّ استعملت الاستعمال المناسب.
- (3) الاستماع بابتداء إلى الموسيقى في أي مكان (في البيت، في الشارع، في الإذاعة، في التلفزة، في المسرح، في قاعة السينما ...) ثم إعداد عرض في القسم حول أهم هذه «اللقاءات الموسيقية» هو أهم واجب منزلي (والواجب المنزلي الوحيد بالمدرسة الابتدائية) يعطى للطفل بين درس وآخر وفي الأشاء المعتد.

رواية «إرتباهك الجواس» لجافز محفوف

محمد المادي بن صالح *

في 1: صفحات، وسعدل 8 صفحات للفصل الواحد. وهذا المعدل أو ما قارب من عدد الصفحات هو الغالب على حجم الفصول.

كاتبها :

كاتب هذه الرواية هو لـ الكثير من أشعاره وورقاته ونصوصه الأدبية التي نشرها في الصحف والمجلات، أي في الكثير التي تستل لنا الاطلاع عليها. ولم يستطع أن اصطلح شخصياً على أي عمل قصصي له غير ما نشره من فصول هذه الرواية محللة المسار بمدىها الثامن والحادي عشر سنة 1991. بهذا يكون هذا العمل الروائي فاتحة أعماله القصصية.

الخطاب السردى :

الخطاب السردى عند هذا الكاتب يذكرنا منذ الوهلة الأولى بالخطاب السردى عند كبار أقطاب الرواية العالمية مثل «غبريال قارسيا مركيز» أو «ارنست صاباطو» أو «هاينريش بول» أو «عبد الرحمان المنيف» أو «اسماعيل كدري» أو «كمال ياشار»، أولئك الذين تميزوا بسيطرته المظلمة على آلة السرد بحكايتها وسجاياها، وصياغتها، وفكرتها، ودلالاتها. فهو مثل هؤلاء متمكن من أدوات القصصية حاذق في استعمالها.

لقد جاء هذا الخطاب السردى عضواً. وهذه العنوية أفرزت لنا رواية بسيطة (لا ساذجة وعكس معقدة) شكلاً ومضموناً، بهيئة جيدة وبناء متين. ومنطلقات هذا الكاتب كانت كلاسيكية، بدابة من مزجها للمواقع الموثقة والخيال الجامح، إلى عرض الفكرة العامة للرواية، إلى طريقة السرد ذاتها، إلى رسم الشخصيات وحركتهم، إلى توظيف الزمان والمكان.



هذه الرواية نشرت بدار سحر للنشر سنة 1996. خارج سلاسلها الإبداعية في طبعة أنيقة واخراج مرض وخط ميسور القراءة، حتى لا نقول أن ناشرها لم يستغل فضاء الصفحات وابتز القارئ.

صورة الغلاف من إعداد الرسام محمد المزني. لا وجود لمقدمة مثلما تعودنا أن نطالعها في بعض الأعمال الخاضعة لنظام السلاسل الإبداعية. وقد جاءت في 244 صفحة من الحجم المتوسط وزعت على 31 فصلاً أطولها في 17 صفحة وأقصرها

الحكاية :

الحكاية، حكاية شيخ من عامة الناس أعزب ميسور الحال يدعى «دياس كراولي» كان يعمل موظفا في مدينة ساحلية عند «رضوان الجبري» صاحب السفن العديدة. وإثر مقتل هذا الأخير تبدلت حاله من حال عسر إلى حال يسر. وباعته أرملة هذا البيت الذي يملك عقد شرائه، والجميع يعلم أنه لم يكن يملك فلسا لسد حاجياته اليومية (1). بينما استقر عاطلا بقمسي يومه بين الجلوس في دكان صديقه أمين الزحلولي مصطحب الآلات الموسيقية والعناية بحماماته بسطح العمارة التي يسكنها، وقد عشق «شامة» العاملة بمطعم «ماتيسوس» اليهودي اللاجئ من حرب 1967 والتي قتلت مثلها مثل «رضوان الجبري» في ظروف غامضة.

وكان «دياس» يقوم بالسفر إلى العاصمة كلما أحس بالرتابة والملالة أو كلما عنت له حاجة ليقضها، أو كلما هزه كبته الذي يستغرقه في «ماجدة سالم ريان» أرملة «رضوان الجبري» التي تأمرت به على قتل زوجها في البحر، فيؤمن بيته وحمامته عند صديقه الحميم «الزحلولي» مدة سفره وحين يعود يكون أكثر انشراحا وانبساطا.

أثناء سفرته الأخيرة إلى العاصمة وقعت مذكراته بين يدي صديقه «الزحلولي» فعرف منها ما فك به رموز صديقه اللغز «دياس». وعرف كل أطوار حياته طفلا وشابا وكهلا وشيخا.

الشخصية :

هذه الشخصية المحورية التي ركز عليها الكاتب اهتمامه، يقدمها لنا منذ البداية في حاضرها. شيخ في شرفة بيته بالطابق الرابع من العمارة التي تقع في آخر شارع الزعيم وهو يراقب «... شياطين المدينة وراء نظارتيه السميكيتين (2)».

ويعد أن أقره في الزمان والمكان صار بإمكانه أن يتحرك ويتداعى وأن «... يتذكر أن يستعيد ذلك الركام الهائل من الأحداث الصحيحة الغائبة» (3). وهو ما يدونه في مذكرات كتبها قبل أن يسافر ويترك بيته في دمة صديقه «أمين الزحلولي».

من خلال هذه المذكرات يكشف لنا الكاتب عن شخصية «دياس كراولي» فنعرف أنه رجل كتوم «... لا يتحدث عن أحزانه. كل ما يحكيه هو أخبار سفراته» (4). من خلال وجوده مع «ماجدة سالم ريان»، يحدثنا «دياس» عن كهولته في أواخر الستينات وقد «... بدأت شامة تفسر حياتي فلا أقاوم رغم كل ما كان يعوزني آنذاك من الارتماة في أية علاقة مع امرأة. كنت قد تجاوزت الأربعين في حين لم تتعد هي الثلاثين» (5). ثم يحدثنا عن «ماجدة سالم ريان» زوجة «رضوان الجبري» وعلاقته بها والتي أغوته بقتله، وقد أيقن بعد قتله أنه لم يحبها هي في ذاتها بل أحب تقميتها الأسطورية عليه. ولم يتزوج بعد، مخافة أن يلقى نفس المصير الذي لقيه «رضوان الجبري» فتبلى بسكين في الصدر وزوجة في أحضان رجل آخر (6) وكان عليه أن يعمل ليعيش ويخرج من حالة الفقر الذي كان عليها (7) وقبل ذلك كان موظفا مثاليا أو لنقل إنه كان يسعى لأرضاء مشغله (8) ويعيش في المدينة بدون عائلة محبون له.

مع قراءة أمير الزحلولي لمذكرات «دياس كراولي» نعرف دقائق طفولته وتطوراتها وملاساتها، ونعلم أنه كان ذاك الطفل الذي يتقبل من وضع إلى وضع ومن مكان إلى مكان، ومن عائلة إلى عائلة. فهو لا يذكر الكثير من السنوات الأولى من حياته (9) ولا يذكر المكان الذي غادره ذات مساء بارد (10) ويذكر بعد ذلك ذاك المكان الذي قضى فيه العديد من سنوات عمره «... ويعد كل دقيقة من أجزائه» (11).

لقد قدم لنا الكاتب هذه الشخصية تحت غطاء الشيوخة وعموضها، مع تواتر الصفحات والفصول، يزيح عنها ذلك الغطاء شيئا فشيئا حتى تبرز لنا في نهاية الرواية واضحة في إضاءة الذاكرة الحية حسا ومعنى. ففي كل مرحلة من مراحل الرواية يبرز العموص شيئا فشيئا ونجد الإضاءة المرجوة والمعلومة المنتظرة في تكوينها الفسيولوجي والنفسي.

لقد أمكن للكاتب أن يصور لنا هذه الشخصية ويلونها بالألوان التي تلائمها. وأمكنته أيضا أن يحمل لنا كل عدوى أحاسيسها من جنون وجرة وتهور وخوف وانخدال وحب وأمل ويأس ونجاح ومغامرة عبر الزمان

العاصمة. وتبقى تلك المدينة لغزا لا يمكن للقارئ أن يجد لها موقعا على خارطة البلاد. وهذا - في حد ذاته - لا يعد من مساوئ الرواية بقدر ما يعد من محاسنها، لكنه يقلل من الأحساس بواقعتها والحال أنها رواية واقعية شكلا ومضمونا.

اللغة :

لقد حقق الكاتب صياغة حكاية بلغة قريبة منا. لغة بسيطة معبرة. هي لغة دون اللغة التي نجدها في المدونة الأدبية قطعا. ولكنها لغة قريبة جدا من اللغة التي نسمعها أو نقرأها في وسائل وأجهزة الاتصال اليومية. لغة مبتدلة ولكنها بلغة ما في ذلك شك، بلفظ سلس سليم وجملة خالية من التعقيد والابهام والاطناب والترثرة، شاعرية عائبة في مجملها، بعيدة كل البعد أيضا عن تلك الجملة التي اتسمت بحفاف اللفظ وتعقيد الهيئة التي أسعها في الرواية المغفارية عموما. . . .

رنجت يد ديس كراولي وهو يحاول فتح باب بيته، بعد أن استرحج انبساطه اعتدل في وقفته وأعاد المفتاح إلى حيب قميصه. لقد قعزت إلى ذهنه فكرة لم لا يصعد إلى السطح. حيث قصص الحمام. ومنظر المدينة، لا بد أن يكون جميلا في مثل هذه الساعة. صعد مترنحا كأنه يرقص» (12).

وهذا لا ينبغي أن يكون لهذا الاختيار مزالقه على مستوى اللفظ الذي قارب في مجمله اللفظ الشرقي، حتى إننا نلاحظ يصر أن بعض الاستعمالات غير واردة في معجمنا المحلي كالشراشف (13) والقينية (14) والكوسمة (15). وعلى مستوى العبارة، فإن الدقة تخونها. وقد نجدها غريبة في بعض الأحيان. (بدأ كتاج ديك) (16) و«عصير النخل» (17) وكفاه معروفان (18).

وان سادت سلامة التعبير في مجمل هذا العمل الابداعي فإننا نلاحظ هبوطا لا مبرر له في بعض المواقع كأن نقرأ مثلا: «... قبل أن اختنق وترثني من بعدي» (19)، أو «... تدلّق بطنه» (20)، أو «... سكن الاثنان إلى الصمت» (21).

وان وفق الكاتب في استعمال الحوار الموجز والمقتضب المعبر فإن لغة هذا الحوار لم تكن موفقة.

والمكان. ورغم ذلك فإننا لا نجد الكاتب قد وفق في استعمال الضمائر في سرده.

فباستعماله ضمير الغائب أعلن عن مرجعيته الفنية واختياراته التقليدية الكلاسيكية. فهو ما يفك يعلن عن وجوده منذ الصفحات الأولى للرواية إلى نهايتها. وبذلك فإنه غالبا ما يحشر نفسه في سير الأحداث، بل ويبرز لنا علانية كلما أراد أن يبدي رأيا ولو كان هذا الرأي منافيا لأراء شخصياته. وقد يناقش من خلالها مسائل فكرية تتجاوز عموما مداركها وقدراتها الذاتية في بعض الحالات، بناء على ما قدمه لنا صانعها. فالرواية رواية واقعية ولاضفاء هذه الواقعية المطلقة الكاتب مطالب بسرد الأحداث بالضمائر المناسبة للمقام. فضمير الغائب مع ضمير المتكلم لا يتسجمان والجو العام للرواية، ولا يتماشيان مع ضرورة السرد. والاعتراقات في حد ذاتها اتهام للذات. وهذا الاتهام يكون أفضل لو صيغ بضمير المتكلم مع ضمير المخاطب، ونحن نعلم أن الرواية كلها تنبئ على اتهام دياس سرا وعلانية.

الزمان والمكان :

إن كان توظيف الزمان توظيفا ذكيا في اقتطاعه وتواتره باستعمال أسلوب التقطيع الداخلي للحدث، وباستعماله التقطيع الداخلي لهيكلة الشخصية، فتوظيف المكان في حد ذاته كان اشكالا قائما في هذه الرواية. إذ من الصعب على القارئ أن يحدد مكان الحدث. فالأجواء التي أحاطها بنا الكاتب غريبة نوعا ما عن الأجواء التي كان من المنتظر أن توجد في هذه الرواية. ومما يزيد في غوصها ذاك الغيبض من الأسماء الغريبة التي دفع بها إلينا (دياس كراولي، أمين الزحلولي، ماتيويس اليهودي، جورج المسيحي وابنته حنان، الأناضول إلخ...) أو بعض تلك الممارسات اليومية (اصلاح الآلات الموسيقية) أو بعض تلك الماديات (إقامة حفل رأس السنة أو عزف البيانو) أو بعض تلك الأطعمة (الرز) أو بعض تلك المصاحم للمدينة (الكنايس) أو بعض تلك الملابس (المعطف والقيصة). ويبقى هذا المكان ضبابيا مجردا حتى يذكر لنا الكاتب مواقع ثابتة طوبوغرافية سواء في الساحل التونسي أو في

يشعر بشغل حقيقته الملتوية على ظهره لكنه لا يهتم لذلك، بل لعله كان يتلذذ بتدليلها وراءه كأن رغبة تهدد ابنها المشدود إلى ظهرها بمنديل، لقد تعود هذه الحفية الأشبية بأكراس القماش التي يحمل فيها الجنود لوازم تنقلهم» (26). كادت الصور أن تكون جميلة لو أحكم الكاتب الصلة بين المشبه والمشبّه به.

التقطيع الفني للرواية :

فالجزيئات البسيطة الدقيقة هي التي تصنع العمل الناجح والكاتب قد وفق في هذا الباب. لقد عرف كيف يمرر المعلومة ويوزعها بحذق على مراحل الرواية باستعماله أسلوب الإضافة المستمرة والتطور الألي للحدث. لقد عرف كيف يربط بين وحداته، وكيف يشد علاقاته فجاءت حلقاته متواترة منسجمة مع حركاته.

هذا النجاح الذي عرفه الكاتب على مستوى الجزئية الدقيقة لا يجده على مستوى الهيكلية العامة للرواية. ففي حين أننا نتابع رواية الحدث من خلال شخصية دياس ونظرة الداية طوال سبعة وعشرين فصلا فإننا نجبر على متابعة في أربعة فصول ناشرة من خلال شخصية «أمين الزحولي» (27). «مواجهة سالم ريان» (28). والراوي الذي يصادفنا على طول مسافة الرواية (29).

كان بإمكان الكاتب أن يجد الحل الفني حتى يتجنب وجود هذه الفصول الأربعة. فالعمل الإبداعي لا يقبل النذبّة والتشدد والنشاز. فإما أن يكون عملا ذاتيا. أو أن يكون عملا موضوعيا. فلكل منهما خصائصه ودقائقه المتفردة. وأسلوب المذكرات له أحكامه. وفي صورة الحال، كان بإمكان الكاتب أن يروي الحدث من خلال شخصية «دياس» دون أن يلتجئ إلى «أمين الزحولي» ولا إلى «مواجهة سالم ريان». فالأدوات التي يمكنها أن تنقل لنا نكهة الواقع وسحر الخيال كثيرة في الفن الروائي. كل كلمة، كل صورة، وكل موقف في حياتنا اليومية وسائل بإمكانها أن تضجر فينا شتى الانفعالات والمذكرات. وأسلوب الرسائل والمذكرات ووسائل عتيقة في الواقع اليومي وفي كتابة الرواية أيضا. ولو أنها كانت ذات أهمية بالغة في هذا البناء الروائي فظهرت بوجهها الإيجابي في حسن تعبيرها وعمق

وإننا لا نعلم مثل هذه النذبّة القائمة بين القصص والدرجّة : - ذلك الشخص لا أهضمه، حتى القحباب يجب أن يكن له وحده» (22). أو «- الله يبارك فيك ومعطيك الوقت الطيب. قل لي ماذا نعمل الآن» (23) أو مثل هذه الاستعارة من المسلسلات المصرية «ما ستأكل أصابعك إثره» وكوسة أليس كذلك» (24).

ومهما يكن من أمر هذه اللغة التي كتبت بها هذه الرواية، وما نلاحظ من لبس فيها، فإنه لا يسعنا إلا أن نقرّ بأنها لغة فنية، خاضعة لضرورة الخطاب السردى والعمل الروائي خاصة.

هذه اللغة كانت دعما لجمال الصورة ودقتها ... في الساعة الحادية عشرة كان دياس يسير رويدا رويدا حاملا حقيقته الرمادية وينظر إلى المارة باندهاش. لقد بدوا له مسرعين في حركاتهم على غير العادة قامتهم تطول وتقصّر وتلوي فكانهم من معدن لين تنفخ فيهم الريح فيلتون حسبما تميل. لمس عبه بأمله واكتشف أنه لم يضع نظارتيه، أدخل يده في جيب ستره وأخرجها وثبتها على أنفه وخلفا أنفه فاستعمدت الأشكال أمامه أحجامها الطيحية ونسب له دهاء أن الشارع أطول مما اعتاد عليه وأن الحركة فيه أهدأ من ذي قبل (24).

فـ «دياس» يرى الأشياء غريبة حين لا يضع نظارتيه، وتستقيم عنده الرؤية عندما يضعهما. ونراه يحمل الحفية ويشعر بطول المسافة، لكنه لا يحس بطولها وهو لا يحمل الحفية.

مثل هذه الأزواجية الذكوية نراها في جل أجزاء الرواية ولا نحس بنشازها إطلاقا حتى في صورة حصول هذا النشاز. «... أخذ ينقر بطنه بأنامله كأنه يحاكي ايقاع صمت الغرفة الممزوج برائحة البصل المحروق ويلون الصباح الفاتر» (25).

فاستعمال ومقارنة حاستين في آن واحد؛ حاسة الشم وحاسة النظر من المفارقات الغريبة، إذ يمكن أن نقارن أو نمرح بين رائحتين أو لونين ولكنه لا يمكننا أن نقارن أو نمزج الرائحة باللون، مثل هذه الصور أعطت للرواية بعدا فنيا كبيرا.

مقابل هذه الصور الجميلة الناصعة الواضحة، هناك صور أخرى ضبابية عاتمة قد تسيء للرواية. «... كان

فيلجشون إلى نيش الفئات وتجاربهم الشخصية- رغم قلتها - حتى يتجزوا أعمالهم. أضف إلى هذا أن كاتبها ذاته من الشعراء، فكان من البديهي أن يخضع عمله (الأول) إلى هذا المسحك. لكننا مع مرور الصفحات نفاجأ بأن الكاتب قد سلك مسلكاً مغايراً واستند إلى سيطرة العقل وعناء البحث لانجاز عمله هذا.

لقد بنى مع قارئه منذ البداية علاقة متينة بما قدم له من حكاية «دياس كراولي». علاقة ود فانصهر معه وصاحبه في رحلة الواقع ولبسه ووهم الخيال وحلمه. هذه الرواية لم تحمل نفسها عناء الأسقاط ووزر الفضية. فهي رواية بسيطة - بالمعنى الإيجابي للكلمة- كان هم كاتبها أن يحكي فحكي وأجاد. وهذا هو المطلوب منه. لقد نقل لنا بكل صدق عينات من واقع المجتمع المعاصر فتفاعلنا معها بكل جوارحنا. فالعمل الروائي لا يخرج أبداً عن دائرة الواقع الاجتماعي. وهذا ما التزم به هذه لرواية دون غيرها من الأعمال المستعجلة التي توهمنا بحملها لقضية وهمية قد لا يكون لوجودها أصل.

وإن لم تكن لهايتها مقنعة، باعتبار أن كاتبها قد فتح له منافذ ودخل متاعاً لم يستطع الخروج منها. فالرواية عموماً مرضية، وقدرات كاتبها عريضة ومتميزة لا شئ فيها تأمل منه المريد والاضافة المستمرة.

محتواها. ورغم ذلك فإننا نراها مفتعلة عاجزة عن نقل اللحظة الحية واللمحة الآنية لحضور الشخصية. فهي محطلة مجمدة قد تفقد الكثير من طاقتها الفنية خاصة في مثل هذا العمل الروائي الذي كان من الممكن أن ينحو منحى فنياً آخر ما دامت فيه الحقيقة غامضة والبحث عنها قائم. ومن المعلوم أن كتابة المذكرات تتميز عموماً بالصدق والعفوية المطلقة. بينما كتابة الرواية تخضع للتخطيط الآلي والتصنع المستمد من رغبة الكاتب الملحة في محاكاة الواقع. ثم أن كتابة المذكرات قد تجاوزها الزمن ولا نعتقد أن حضورها في واقعنا اليرمي ذو أهمية. والرواية ككل كائن حي تستمد أدواتها من هذا الواقع.

الرواية :

في الوقت الذي ظهرت فيه هذه الرواية بكل بساطتها وعفويتها، ظهرت أعمال أخرى عندنا أقربها إلى الحداثة وإلى النزعات السريالية بكل غموضها وعجزها. أعمال ربما ادعت بعداً وعمقا فنياً أهم من العمل الفني لهذه الرواية. ورغم هذا فهي ليست من الأعمال التي تصعب السؤل وتثير الجدل رغم وضوحها وهزل دلائلها، حتى لا ننفي وجود هذه الدلالة إطلاقاً.

عندما بدأت قراءتها كانت قناعتي بأن المستثنين من كتاب الرواية لا يختلفون في مرجعيتهم عن الشعراء

الحواس

- 1 - ارتباك الحواس . ص : 44
- 2 - رنك الحواس . ص : 7
- 3 - ارتباك الحواس . ص : 19
- 4 - ارتباك الحواس . ص : 50
- 5 - ارتباك الحواس . ص : 36
- 6 - ارتباك الحواس . ص : 75
- 7 - ارتباك الحواس . ص : 80
- 8 - ارتباك الحواس . ص : 94
- 9 - ارتباك الحواس . ص : 125
- 10 - ارتباك الحواس . ص : 116
- 11 - ارتباك الحواس . ص : 120
- 12 - ارتباك الحواس . ص : 15
- 13 - ارتباك الحواس . ص : 33
- 14 - ارتباك الحواس . ص : 33
- 15 - ارتباك الحواس . ص : 35
- 16 - ارتباك الحواس . ص : 9. والشائع عرف الديك.
- 17 - ارتباك الحواس . ص : 19. فهناك عصير الجوز وعصير البرتقال، وعصير التفاح الخ. . ولا وجود لعصير النخل، ولا لعصير التمر أيضاً. هناك سائل يستخرج من رأس النخل حلز الملقاح اصطلاح على نسبه الفني وهو مصطلح محلي ما في ذلك شك، ولكنه الوحيد الذي عرفت لهذا السائل المجهول حتى في المناطق المعروفة بتاج التمر بكيميات وأهراء مثل العراق أو الولايات المتحدة الأمريكية.
- 18 - ارتباك الحواس . ص : 22
- 19 - ارتباك الحواس . ص : 34
- 20 - ارتباك الحواس . ص : 36
- 21 - ارتباك الحواس . ص : 36
- 22 - ارتباك الحواس . ص : 177
- 23 - ارتباك الحواس . ص : 178
- 24 - ارتباك الحواس . ص : 15
- 25 - ارتباك الحواس . ص : 12
- 26 - ارتباك الحواس . ص : 27
- 27 - ارتباك الحواس . ص : 11
- 28 - ارتباك الحواس . ص : 41 و 111
- 29 - ارتباك الحواس . ص : 101
- 30 - ارتباك الحواس . ص : 107

لا فوق الأرض لا تحتها: صورة لمرحلة وموقف من الكتابة

رضا بن صالح *

مخصوصاً وليس الأمر ينتهي هنا بل يتجاوز إلى أن النص المكتوب يكف عن الكتابة عندما يكفي إعادة حقيقة ومجازاً غير رابط إياها بالنيع الذي كان منه لإسكان روح وحسب ولغة. ومجموعة حسن بن عثمان «لا فوق الأرض، لا تحتها» من النصوص التي سمعت، شاذة شذوذ الخلق غريبة عرابه أدت، أن تنسب إلى عالم المكتوب عبر نوافذ عدة ومدخل حمة. ولقد كان لسرد أئمة ذلك مسكوناً بهاجسين، أولهما متصل بعملية لكشف عن دت الإنسان حارح دوائر العتمة، والنصوص تبعاً لذلك لا تني تدعو إلى الاحتفاء بالوجود من خلال لحظات العدم. أما ثاني الهاجسين قاصيته معقودة بالكتابة وعيا وموضوعة موضوعات الإبداع وتغدو المجموعة في لحظات منها كلاماً عن كلام، وكتابة عن كتابة ويحنا في قوايس الأبداع من خلال القص وبيانا لجمالية التلقي من خلال السرد.

الكتابة: في جدلية الموت والحياة:

لقد شابت نصوص المجموعة أن تتناول المسائل معتمدة الخروج عن المؤلف متتهجة قاعدة الجاحظ «إنما يصدها تعرف الأشياء». وبدلاً من السارد منشدا للحياة يكشفها ويكتشفها بين ثنائيات الموت كما رأينا مسكوناً بالبحث في شروط الوجود ملتصقاً إياها في خفايا الفساد والعدم. فالموت تجربة أو مسلوك به يدرك الأبطال ما تكون به الحياة كذلك. وفي نفس هذا السياق جاءت بنية المجموعة متغلقة، فهي تنطلق بالموت فاتحة وتتغلغل به خاتمة، تجربة الموت تنهض عليها قصة «قاصداً باب الله» مثلاً هو شأن النص الأخير بجزيائه أو قصتيه «تلك هي الدنيا» و«تلك هي الدنيا وهوامش أخرى». إن بطل القصة الأولى يطلع علينا بصورة العازف عن الذهاب إلى العمل ولا يطلعنا السارد على بيان الأسباب تاركاً إيانا في سفرنا نفلح الألباز الواحد بعد



إن الكتابة بمساهي إعادة تشكيل للوجود وتعبرية للحقيقة من خلال تحديد موقع الإنسان وموقفه من الحياة، لا تنسحب إلا على تلك النصوص التي تمثل معابر منها ننفذ إلى أعماق الذات الإنسانية وبها ندرك اطوار الوجود. وما ذاك إلا لأن النصوص التي تحاكي لنفسها فضاءات داخل عوالم الكتابة تتقف على عتبة الحياة في تدفقها الأول والنها السرمدي. وإن حالاً كالتى ذكرنا لا تبلغها الكتابة إلا متى طوعت العبارة مخرجة إياها على نحو، وإلا متى أجري اللفظ إجراء

وحيدا في غرقته ليس وحيدا في عالمه، فهناك الآخرون وهناك تكمن مسأسة عباس فاختر الموت تشبها بأبي هريرة المسدي سلوكا وميائته مقصدا. فأبو هريرة نشد الموت ليعب من الحياة وبالتالي فالرجل متمسك بها منذ إليها، أما عباس فهو يعارض الخلق ويرفض حياة تهدي إليه لأنها كانت حياة على غير مقاسه، ففضل أن يطلقها. طلاقا بالإنشاء، إنشاء للعدم بديلا عن الكيان.

وفي قصة «حالة عناق» لا تفرق البتلة سعاد بين عناق الاشتياق وضم الاحتراق» وما حصل ليس خطأها على كل حال ولا ينبغي تحميلها أي ذنب. بل ينبغي تفهم حالتها الراحنة المشدودة جدا. بل أن غطفت الموت والديها رحمهما الله في ذلك الحادث الشنيع» ص 55. وهكذا الموت وهكذا كان، يأتي في غفلة حينما لا ينتظره الواحد. وتجلت شراسة الموت أكثر ما تجلت في «ذلك هي الدنيا». وهو نص استهله السارد بحكمة من التراث «الموت تحفة المؤمن» وهذا القول المأثور يصلنا بنص «لا فوق الأرض، لا تحتها»، ويصبح الإيمان قريب نصية وينجلي عباس بطلا ذا نزعة شيعية يحس قارسيه المصدر، ترى الحياة الحق لا تكون إلا موتا. سيارة وحادثة وأربعة شبان يذهبون إلى شواطئ لا يعودون منها، ليلة وسكرة، اندفاع وسرعة، فموت ونهاية، يصعق الأب وتكمم والدة وتفرق بنات المعمل في البكاء والشجن «لقد خطفت يد المتن ابنه، إنها لم تخطفه بل كسرت عظمه وهشمت رأسه ودكت دكا أودى به إلى القبر عجينة مفزعة لا رأس لها ولا قدم وبعض من أتراه «ص 78 وهو مقطع يحين إن تركيبه وإن دلالة على النص الأول «قاصدا باب الله»، وفي لمع البصر اختلط خشب الصناديق باللحم الأدمي بحديد الدراجة النارية» ص 12 صورة قاتمة مطلقا ونهاية أما الزمان فهو أواخر الليل وتباشير الفجر، والمكان قرية تونسية على الساحل البحر.

ولكن ما هي غاية السارد من اتخاذ الموت كونا تتحرك في ثنائاه؟ وما هو السرد الكامن وراء مناخات العدم التي تحكم عباس وجسماته؟ هل أراد بهذا مشاهد دفع القارئ إلى التفرز والابتياض؟ أم هي سادية السارد ومازوشية أبطالها؟ حتما إجابتنا ستكون بالنفي. إن السارد وهو يتنكب مسارب الحياة استخدم الموت عدسة بها يجهر الواقع ويجاهر بالحقيقة فتصوص المجموعة لا تصور الموت بل تسأل عن علة الموت

الأخر. ونجد مبررات الكف عن العمل متغلقة بمشهد مروع في الطريق «جثة كلب مدهوس ومعظم تماما لدرجة أن عظامه مفصولة عن الجلد ومهشمة» ص 11. «جثة اليوم جثة الكلب المريعة التي عجن لحمها وبان منظرها مفرزا وكريها ومحاط بالقرع» ص 12. وليس أقيع من أن يستهل المرء فجرة بمشهد كهذا وليس ادعى إلى الطيرة والتشاولم من هذه الدماء المختلطة وهذا الفراء وقد ذهب تنفا مما يقوي البعد الدرامي في القصة ويدفع بعنق المسألة إلى انتهاها فينتبه القارئ إلى أن للطريق طقسا دينيا به يستدعي كل صباح أو كل مساء جثة يقات منها ويدمها يطهر الآخرين. وإن قول السارد «جثة اليوم جثة كلب» تناظرها فرضا جملة «جثة الأمل جثة الإنسان». وتذكر في مقامنا هذا طوقس المصريين القداسي يلقون بعذارهم إلى نهر النيل حتى تفيض عليهم الخيرات ويأتي الخصب والحياة. والشهد يعلم إلى المشهد والصورة تقود إلى الأخرى وليس الكلب إلا حلقة من سلسلة طويلة طول الزمن متعرجة تنوع الكائنات «بغشة الشاحنات الرهيبة تنحدر من الجبهة المقابلة في حالة نزول سريع... ولم تقبل شيئا... في لمع البصر اختلط خشب الصناديق باللحم الأدمي بحديد الدراجة النارية» ص 12. ولأن المقام هو ما ذكرنا برى العنوان يخالف الخبر وبدل أن يهرس النص «قاصدا باب الله» كان يمتز أن يعون ب«قاصدا باب الموت» اللهم أن يكون السارد لا يرى فرقا في المعنى والدلالة بين الله والموت. أما في قصة «لا فوق الأرض ولا تحتها» ولئن وجد القارئ عباس / بطلا محالفا للبطل الأول فإن الحدث ظل منبئيا على الموت تيمة من تيمات الكتابة. ولئن كان عباس قد فقد صوابه سنة 1986 فإنه فقد الرغبة في الحياة سنة 1991، الأول يسير نحو نظرات التسيه والبله والإقامة في «ملكوت الجنون»، والثاني قد اختار دربا إلى «ملكوت الموت» حيث ينعم بما لم ينعم به فوق الأرض. لقد مل عباس الوجود، وجودا لم يتسع لشخصه وحياة لم يكن فيها فردا «فالحياة التي لا ينفرد فيها المرء بنفسه هل تسمى حياة؟ أبدا... وإنما هي جنديا يكون فيها كل شيء مشتركا وجماعا ولا أحد يمتلك شيئا يخص هذا النفس» ص 20 تلك هي مشكلة عباس أو مأساته، مأساته لكونه لا يستطيع أن ينأى هربا من أحلام تجعله سخرية للآخرين. مأساته لكونه لا يتصرف على هواه، ليس

وجود المدينة. ولنا أن نسأل السارد عن مستقر هذا الباب أهو في السماء أو على الأرض أم تراه «لا فوق الأرض، لا تحتها»؟. وهذا القاصد قصد ذلك أم لا يتزل النص في إطار رحلة وجودية قوامها سفر من عالم البشر إلى عالم ما فوق البشر. ويجوز لنا أن نطلق على هذا الترحال عبارة الحج ويتحرم المتلقي مقبلا على مناسك القراءة وطقوس التقبيل والطواف حول البنية والدلالة. وإن هذا المخروج عن المطروق اللغوي والمسنون المعنوي يقذف بالنص منذ اللحظة الأولى داخل عالم الشعر والتأمل. وهذا ما يفسر ذلك الحضور المباشر للكتابة تفصح عن شعريتها من خلال الشكل ومن خلال المضمون. وما هو السارد يقص على قارته عوالم البطل الصغير عوالم عباس صياد السمك:

مدى هو القلب، ووحيد

والشمال للسمك

على حواطر من حلك

في ميناء بحري يقرب للشمال

تتحرك الحكمة (ص:11)

بنيّة ليطلّل الشاعر/ السارد منها مستلهمها أعماق لقلب الجملي. الجراحات ليحيط الرحال في أراض أخرى، هي أراضي الشمال والموالي النابتات. ويجرد الشخص من اسمه والزمان من اسمه والمكان من أصله، فتضع الذات ويتفصح الفضاء ويطغى الزمن الغائب وجوداً قائماً. أما الحضور الآخر للتجربة الشعرية في ثانيا النص السردية فيمثل في قصة «نلك هي الدنيا وهوامش أخرى» حيث يخصص السارد ما فاق صفحة بأكملها لتضمين مقطع شعري تاريخي أسطوري:

في الليل والنهار بكيت عليه

ولم أسلمه للقر

عسى من بكائي عليه يفني

... همت على وجهي كصيد في أعماق الفلاة

والآن يا فتاة الحان. كما أرى وجهك

أتى يكتب لي أن أرى المسوت الذي أخاف؟ (ص:112)

وقد استخدم السارد تقنية بلاغية أساسها التضمين على أننا نشيرها هنا إلى أنه رغم التواصل بين السرد والشعر فإن العلاقة بينهما تظل سطحية بحكم أن صلتها هي الصلة تجاور داخل مساحة واحدة.

تسأل النصوص المجتمع: لماذا يموت الصياد وهو يركض وراء الرزق؟ لماذا يتحول الإنسان إلى ما يعادل جثة كلب؟ مات الصياد لأنه اعتقد نفسه وحيدا في الطريق وسات لأن الآخرين لم يوفروا ما يكفي من الإصاءة والتزوير حتى تبصر الضحية قدرها وتتجنب مصيرها، يموت عباس وما أكثر ما يموت لأن سوق السمك لا ترحم. أما عباس الذي جرى وراء النهاية فإنه يصبق على المجتمع الذي جعل منه ملكا مشتركا رغم أنه.

الكتابة في تقاطع الخطاب وإمحاء الأجناس:

لقد رأينا السارد يبين شخوصه وينحتها معتمدا في ذلك طرائق التنازع بحيث يخترق الدوائر ويمر عبرها هادما الحدود مازجها الترخوم جامعا الموازنات والمتناقضات مهاجرا بذلك حارح عالم إفيديس، متكلفا نظام ديكرات في صرامة العقل وجلاء الحد. ورأينا السارد ينشئ الخطاب ويصوغ القصة متهججا نفس الوتيرة. ففي مجموعته القصصية يتسم إلى بؤرة روية مية وفيها يسلمك الخطاب إلى حساب. توصل إلى أجناس القول وفنون الحكيم دون أن يكون الإنسان قسريا ولا التحول عسيرا. وقد رأينا أن علاج هذا التقاطع ضمن المستويين التاليين:

في تواصل المكتوب وانتفاء مقولة التجنيس:

أ - يطلق الإمتزاج مع تجربة النص الأول من خلال العنوان «قاصدا باب الله» فالعبارة متداولة بين الناس يعرفها القاصي والداني حتى تكلس معناها وتحتطت دلالتها، هذا في المنطوق العادي، أما في نص حسن بن عثمان فهي غيرها، وإن اختيار السارد لهذه الصيغ والعلامات المنقطعة من الإنجاز اليومي لغة يكشف عن موقف بيديولوجي حتميا ولكنه يسي قطعا عن تصور ففي. ومعنى ذلك تحويل المصفوظ من عبارة ميتة إلى صورة موقعة تستعيد بمقتضاها العبارة رعدة الاستعمال الأول. فـ «قاصدا باب الله» عنوان يسجل على طرفين أولهما نكرة بنفس المقدار الذي هو به معرفة ونعني بكلامنا «القاصد» أما الثاني فهو معرفة المعروف وهو مطلق العلم لأنه «الله». والحديث عن «باب الله» يحيي في الذاكرة حديثا عن بيت الله، مالأبواب لا تكون إلا مع البيوت ولا تكون البيوت إلا علامات مكانية على

هذا أن صاحبنا من الصوفية مسلكا في الحياة ولا هو من أصحاب الأجنال والمقامات تعبيراً ولكن مدار الأمر رؤية بعضها في وبعضها وجودي.

الكتابة: في التقدي ووعي شروط الخطاب الإبداعي:

تبدو لنا المجموعة القصصية في هذا الإطار خطاباً متوتراً بين عالمين متعبين إلى دائرتين: دائرة الخطاب الإبداعي أو دائرة المقول المنتج انطلاقاً من اعتباره نَحْواً في صوغ العبارة ومسلكا في إخراج المعنى، والأخرى هي دائرة ثنائية متصلة بضرب آخر من الخطاب السابق حيناً والتابع أحياناً للإبداع وتقصّد بكلامنا الممارسة النقدية وفعل القراءة اللذين ليسا إلا بحثاً في شروط إنتاج الخطاب الإبداعي وشروط تلقيه. وهذا نصيب نقدي هو تحليلي تحريدي خلافاً للخطاب الذي يشغل به خطاب تأليفي تعيني، وقد جاء حضور هذا الخطاب التقدي مباشراً في القصة الأخيرة من المجموعة «نلت هي الدنيا وهوامش أخرى». وليس من الغريب أن يكون هذا النص هو الأخير وما ذلك إلا لأن المؤلف يبدأ أسس عالمه السردى تحول بعد ذلك للنظر في نفسه ولشروط إنتاجه ومعايير تلقيه وهذا الترتيب الأخير يعبر فيما يعبر عن موقف موضوعي من النقد فهو أي النقد في عرف الكاتب متصل بالإبداع لاحق بالخلق وهو تصور موضوعي كذلك لأن النص الحقيقي بالإبداع والجدير بالأدبية هو الذي يخلق نمطه ويخلق بالتالي نقداً جديداً يتصل به لا بسواه. أما الغاية الأخرى في نظرنا من خلال إيراد الخطاب التقدي في قصة المجموعة فمرده عزوف المؤلف عن التأثير في القارئ والمتلقي إذ ترك المجال أمامهما فيحداً ليحددا شكل علاقتهما بالمكتوب كما لهما أن يحددا علاقة المكتوب بالعيش والواقعي قبل أن يمددا السارد بمفاتيح النص ومنافذ الدخول... ففي هذا الفصل «تلك هي الدنيا وهوامش أخرى» أولى حسن بن عثمان في تدوين قصة القصة في مرحلة أسلم ثم تسجيل قصة النقد مع قصة «تلك هي الدنيا» وأخيراً قصة الأدب عموماً ويطرح أثناء سرده سؤال ما الأدب؟ ما السرد؟. والإجابة تمر بمرحلتين تتمثل الأولى في تفجير كل علاقة مباشرة وانعكاسية بين المكتوب والمعيش «إن أحداث وشخصيات هذا العمل خيالية وكل تشابه بينها وبين

ب - ولكننا لا نعدم الإشارة إلى ضرب آخر من ضروب تعالق الشعر بالسرد تماثلاً لا يقوم على التماثل بل على التداخل والامتزاج. وبمقتضى هذه البنية يفقد النص سرديته ليكسب شعرية ويخسر الشعر قوانينه المضبوطة ليستحيل كتابة هي فوق الشعر والنثر فيتدخل قانون السرد ويكتسب القصة هوية جديدة وفضاءات هذه الكتابة عديدة في مجموعة حسن بن عثمان وإن إيرادنا لبعض منها إنما ينزل ضمن مقولة العلامة المؤكدة والقرينة الداعمة «إن هجرانها له لم يكن محسود مفارقة امرأة حتى ولو كانت في مقام الزوجة المحبوبة إنما لكانه تصدع للحلم وانذار للمعنى الذي من أجله يعيش» ص 22... «تلك العينان ما لبثتا أن استعادتا بريقهما وشعنت منهما الرغبة في مواصلة الرهان على الحياة من خلال الآلية الحبيبية» ص 72. فهذا الحلم يتصدع ويستحيل الخيال كيانه جسداً قبل أن ينهار مثل بيت يصيبه الزمان ويذهب به ويلات الحياة. أما المعنى، هذا الموجود في معنى معدوم على مذهب الجاحظ فإنه يتحول ركائبات سرعان ما تتفقد تعنيها إلى أمد ثم يشع البريق والحياة وتعود إلى الواجهة الناشرة ويبرهن الأب على الحياة من جديد وإذا ترحل حين وحلقة سباق وتصيب الذات مثل أي هزيمة أعظم من الحياة وإن عوالم كهذه لا تستطيع أن تشكل إلا داخل خطاب شعري به تتحقق وعبره تصل. وفتنة الخطاب هذه نفسها منذ فاتحة المجموعة «ليلة العيد الصغير غاب الليل وسلم نفسه للبودار الأسرة، بودار النهار وهو يترقب في الحضور متشككاً في خفية واتساع... ضوء غير خالص الضياء يترأى هنا وشيفاً يثشر وحلاً يلامس الغضاء لكان انتشاره يسع من سماء فوق سماء» ص 25.

إن هذه الصور وإن عبرت عن تواصل تام بين عناصر الوجود في رؤيا هي صميم التصوف إذا نظرنا إليها من خلال التراث العربي الإسلامي أو هي وحدة الوجود كما تجلت في الفلسفات الشرقية القديمة فإنها - الصور - تسمح بأن يهاجر نص حسن بن عثمان صوب نصوص أخرى تضرب في الزمان وتأتى في المكان. وهذا الضوء يقبض فيخترق السماوات مبدداً العتمة والظلمات إنه الضوء الأول الذي عنه فاضت الحياة وبه كان الوجود... ألسنا نكون بهذا الخطاب داخل نظرية الفيض في تفسير الوجود؟ ولستنا نقصد من وراء كلامنا

من كل واقعية أو مصداقية «وذكر فراي بغموض عبارات الخرافة والخيال والأسطورة التي تدل أيضا على الأدب كما تدل على الكذب» 4. ويضيف الناقد الفرنسي تودوروف قائلا «إن السمة المميزة للأدب هي «الخيالية» 5. وبذلك يلتقي صوت السارد في مجموعة حسن بن عثمان بأطروحات النقد الغربي البنوي. وخلال رحلته النقدية لا يتوقف عباس عند هوية النص وماهية الأدب بل يعبر بالنص والنقد إلى مفهوم القراءة الذي يعتبر ضروريا لفعل الكتابة فكينونة النص مستمدة من وجود القارئ ودون هذا الأخير يصبح هذا الكتاب موجودا في معنى معدوم وفي هذا السياق يقول عباس «ومن دوافع أيضا أن الكتابة لا تصبح كتابة إلا حين نقرأ من طرف الآخرين فالنص لا يكون له ما لم يقرأ» ص 89.

في تشظي الشخص ودمار الذات:

إن التفكك وزوال الحدود يمثل المركز الذي عنه يصدر المجموعة والبؤرة التي تتحكم في نسج تفاصيل الحديث وكيفية لبنات الشخص التي جاءت موزعة مشتتة غير متفردة على صورة ولا ثابتة على نهج واحد. ويرد السارد ثنائيًا إلى رغبات ذاتية بل إلى «نوع موسوعي في حالة عناق أخرى يبدو عباس هذا «المنفرد بيساري فكر والشعوي حرييا موتورا ومشتت بين مفاهيم مجردة وقناعات اكتسبها من احتكاكه بأجواء الجامعة وطلبتها. وانتهى به الأمر إلى الاعتقاد في عالمية الإنسان وأمية الأفراد وراح يوقع عالمه ويجسده فتزوج وهو المسمى إلى مجتمع عربي إسلامي من يهودية تونسية أو هكذا كانت قبل أن تقيم في فرنسا وشاء اللعب أن تخسر عن ملتها وترتبط بهذا الذي يشاركها الغربة كما يشاركها فرضا الانتماء إلى نفس الوطن ويكون اقترانهما زوجا بين الضمير واليقين وعباس بأن المسافة بين الحلم والواقع قد زالت ويذهب في خلدته أن الهوة القائمة بين الفكر والوجود قد امتدت ولكن هياكل فقد جاء الأبناء وأولهم عائشة التي ظلت دون اسم أو هوية إلا بعد أن حكمت القرعة لها وإذا بعباس المصنف والمناضل يستنجد بطرائق الجاهلية في رمي الأقذاح وإصابة القرعة ويقتل مرغما تسمية والده بأسماء لا يجيرها المشرع التونسي باعتبارها مستهجنة وغريبة ويعيش بذلك صراعاً داخليا وتمرقبا بين الحب والخيانة الثقافية تمارسها زوجته مستبلة إياه.

الواقع هو من محض الصدفة» ص 144 على أن ذلك لا يعني أن صاحبنا ينتهي تقنيا مطلقا حضور الواقع داخل الكتابة، لأن الواقع شئنا أم أيا يبقى كالمثل يلاحقنا يتابعنا ولكنه مع الكتابة يفقد سلطته يتحول مادة أولية يشكلها الكاتب على هواه «وتلك الكتابة وذات معناها فكل الكتابات مهما كانت مدارسها واتجاهاتها هي واقعية حتى ولو كانت عيشة وسوريالية ولا معقولة مادامت تستعير مفرداتها وأجواءها ولغتها من الواقع ... ومادام الواقع يكتب بأننا فردية خاصة يصير ذلك الواقع واقعا لتلك الذات الفردية» ص 144 ومن علاقة الكتابة بالواقع يعبر النص ليكشف ماهية الإبداع ومادته وإذا الأدب أدب أولا وأخيرا وإذا الماهية تقدم على اكتفاء النص الأدبي بثأته منطلقا وغاية إذ البحث عن الإبداع المرجعية والعملية في النص يخرج النص من دائرة الأدب «إن التخصيص على صيغة م (مرجحة - تعسيرة، براغماتية) تؤدي بنا إلى خارج دائرة الأدب حيث النص يكتبني بذاته» (1) ومن شأن هذا التصور أن يربط الكتابة الأدبية بعنصرين لازمين «عمل اللغة والخيال» وحديثا في اللغة مشروع لأنهما تشكلان النص إلى مهابا بقدر النص، وما العبارات إلا المادة التي تنسج تفاصيل الحكيم ويعبر تودوروف عن هكذا موقف قائلا «الأدب هو لغة نسقية لا تحيل إلا إلى ذاتها» 2. أما الخيال فهو العوالم التي تنشأ منها النصوص وليست الفنتازيا سوى الطاقة التي تتجسد فكرا وقيما بواسطة اللغة ومن خلالها «إن شخصية عباس هي شخصية محورية في كل ما كتبه من قصص لذلك فهي شخصية خيالية أدبية قد تحيل في بعض الأحيان على أشخاص في الواقع لكنها تعد لهم ... حتى يكونوا ذوقية للكاتب ليقول عبرهم ما في ذهنه من صور وأفكار» ص 37. ولأنهم كذلك يصبح الأدب احتلافا قبل أن يكون خلقا. «وقديما قال العرب «أعظم الشعر أكذبه» وجاء في عمدة النقد لأبن رشيق حديث عن الشعر وفضيلة الكذب في مفاده «ومن فضائله أن الكذب الذي اجتمع الناس على قبحه حسن فيه وحسبك حسن الكذب ... وستل أحد المتقدمين عن الشعراء فقال ما ظنك بقوم الاقتصاد محمود إلا منهم والكذب مذموم إلا فيهم» 3. وهذا المعنى ذاته ظل متواترا في صلب الأبيات الغريبة لفترات طويلة إذ عدت هذه الثقافة الأدب ضربا من ضروب الخرافة والكذب والأسطورة وبذلك يصبح السرد إنتاجا خاليا

جنس الكتابة حيث تحوز الشخصيات أهمية قصوى عندما يتعلق الابداع بالقصة القصيرة ، أما ثاني السببين فيعود إلى الطريقة التي أخرج بها السارد «عباسا» وبطلته، حيث شكل - أي عباس - موطن التبشير أو كان العدسة التي من خلالها يتكشف القارئ النص ويتكشف على مناحات الكتابة ولقد مثل عباس تأبعة ملازمة للنص مائحة إياه كونه وإنسانيته فهو ليس من الفائزين المحدودين في الزمان والمكان بل هو مطلق ينقل إلينا فنيا عوالم حسن بن عثمان الوجودية. والشخص حسب اعتقادنا في حاجة إلى دراسة مستقلة تجلج خفاياها ومبحث مستفيض يبين عن بوائلها.

وفي سياق تدوينها لبعض الملاحظات - وهي ملاحظات مرتجلة وانطباعية - التي انتهينا إليها من قراءة المجموعة نود أن نطرح بعض الأسئلة التي نرى المؤلف وجهه من يمتلك أحقية الإجابة عنها وأولها: لماذا يمارس المؤلف قمعاً لشخصه؟ فهو يدفعها في عالم ملين بالحق والصراعات ويقحمها في موضوعات أو تيمات كلية لا يمكن لمساحة الأنصوص إستيعابها ولها جذبات الشخصيات موزعة بين الإندفاع والارتداد بين الحركة والجمود. أما السؤال الثاني فمتعلق بمصير الأبطال فما هي نصاية التي دفعت المؤلف إلى تقديم صورة مهزومة لفعل الأبطال في الوجود؟ ولماذا كان القارئ أمام شخص ستمها الفشل والإجباط؟ هل أراد المؤلف تأكيد واقعية نصوصه وجعلها معبرة عن تجربة وجودية وسياسية مرت بها البلاد التونسية؟ أكيد أنه من حق المؤلف أن يكون واقعياً ولكن من حق القارئ أن يجد في هذه النصوص الواقعية قادحا نحو المستقبل ودافعا من أجل النجاحات. أو هل تكون الهزيمة مرتبطة بالبيئة مفهوما في الحياة ومدرسة في الخلق الفني؟.

وكذلك شأن البطل في قصة لا فوق الأرض لا تحتها ذات عباس حالمة ولكنها موزعة بين زمتين حاضر وديء معيش ومستقبل مشرق ومتشود وتلاحق المراحل مخلقة في النفس وفي الروح أملا وفي النص حلما بغيت فيترك وراءه طفولته مقبلا الشباب ومرة أخرى يتصدع الحلم ويندثر المعنى ولكن البطل مازال مؤمنا بقدرته على الفوز يحلمه ولكن ذلك بالزواج ويأتي الأبناء فرحا وأملا يزداد عددهم فيفسدوا على أيهم حياته ويرسموا له تجربته في مستقبل أيامهم. وفي عقده الخامس بعد أن خبر الحياة وتجاوز زمن الحكمة والنوبة اقتنع بأن خلاصة لا يتعلق بالزمن بل هو موجود خارج الزمن وبذلك اختار أن يموت اعلانا عن فشله في الحياة. وليس بعيدا ما آل إليه عباس في قصة يتقصنا التبغ حيث يخرج عباس عن زمرة الخمرة والفوالة ويترك ظهريا أصدقائه وتجربة حميمة وكان ذلك بسبب زواجه إذ رأى في ترك الخمرة وأصحاب السوء ما يسهل معايشة المرأة له خصوصا وأن زوجته من الملمات القاتلات بفروضهن وخلافا لإعتقاده هجرته كزوجه في الضيق وما كانت تسمح له بأن يطأها: لا متى جاءها ليلا ورائحته مثل النسائم وبهكذا حالة يثيرها ويحرك قرار شهوتها وفي لحظة الارتعاش القصوى إذ يتوحد الجسدان تنشط الرؤيا أمام عباس وهو يرى زوجته متدينة نهارا لا تقبل على الحياة ليلا إلا متى كانت مشوبة بالندس قائمة في الإنم.

الكتابة: في التجربة القصصية وصورة البطل:

إن طرح قضية البطل لا يمكن أن يتم خارج دائرة القراءة المهمة بالشخص وفي واقع الحال أهمية البطل تعود في تقديرنا الشخصي إلى سببين: أولهما متصل

المواش:

حسن بن عثمان: لا فوق الأرض لا تحتها دار سراس للنشر 1991.
ابن رشيق العمدية في محاسن الشعر وآدابه ونقد دار الجيل طبعة 3- 1981.

Tzvetan Todorov: La notion de littérature et autres essais Editions du seuil 1987.

Todorov, p 19 - 1

Loc cit p 16 - 2

3- ابن رشيق: العمدية ص 22 - 23

Todorov p 13 - 4

مداخل القصص قراءة في قصص «شهادة الغائب» لـ «محمد الجابلي»

نور الدين الشنقي *

إن القراءة العرسية تحيلك مباشرة على استهمام مشروع سيبيا: ما العلاقة بين هذه القصص؟ ماذا يوحد بينها أو ما الذي يجمع بينها؟ فأن نجتمع قصص بين دفتي كتاب ثالث سبب هو وجود خيط ما يربطها ببعضها لبعض غير أن القراءة الأولى «الشهادة الغائب» تلقي بك في مناخ من غوصي تحديق تحده شبه القصة الأخيرة «هذيان الوعي» ولكنها فوضى مرصودة

ومن قصة الأولى ونحوه انصراف بين الحد وحفيده إلى يوميات المدينة ومنها إلى رسمه وعن يظنها حد الذي عثرنا عليه مصادفة لو لا أن أحاسنا عليه عبارة: «تذكر وجه جده السّاعِر واهتزاز شبه والبعض من حكمه الكثيرة» (ص 71) لنخلص في الرابعة إلى عالم الهذيان حيث تعم الفوضى ولكنها واعية مثلما أشرت.

١ - النص الجامع من حيث هو مبني :

ستوسل بجملته من التقنيات لولوج عالم «الجابلي» القصصي بدءا بالمعنوان ثم الشخصيات فالزمن وسجلات القول مع الحوار/ الوصف/ السرد.

أ - العنوان/ العناوين الداخلية:

وقد العنوان جامعا مانعا : هو جامع من حيث انتظام الخيط القصصي فيلغي بذلك القوضى التي قد تشي بها القراءة الأولى وهو مانع من حيث أنه غائب. فكيف يدلي بشهادة من كان متغيبا إذ الشهادة موكلة للحاضر؟!



مدخل :

عرفنا الأستاذ «محمد

الجابلي» باحثا في مسائل حضارية فكرية بالأساس من خلال «الحنين الجداشي» (1990) و«العقل والذاكرة» (1993) ثم «نظام الرواية الذهنية» (1995)، وإذا به يفجئنا «بشهادة الغائب» وهي مجموعة قصصية من خلالها تكشفنا على نافذة أخرى لشخصيته. هذه المجموعة تتوزعها أربع قصص هي :

- الجذور
- من يوميات المدينة
- ربطة العنق
- هذيان الوعي

الشخصية حتى تقوله وتشم حاضرها من خلال الحفيد الذي تمثل هذا الصدام بين المظنتين «كنت أعارض المسلمات التاريخية وأخطأ أحيانا بين الخرافة والعلم وبين الحقيقة والوهم» (ص 70) حتى يقول: «فأغرق الأستاذ في الضحك وضح رفاقي كذلك يرموني بالجنون والسذاجة فغصت في مقعدي متفاديا سهام السخرية...» (ص 11).

فالماضي يلتبس بالشخصيات وإن بقاوت: «ورغم هذه الحوادث الأليمة لم أفكر يوما من الأيام في التخلي عن منطق جدي بل لن أستطيع حتى ولو فكرت وحاولت...» (ص 11) فالماضي حاضر بكل تلوناته البعيدة في (الجدور) والقريبة أعني ماضي الشخصية وذاتها «والقى رأسه بين كفيه وطافت في رأسه خواطر شتى وبقية ذكريات عادت به إلى سنوات شبابه الأولى في أزقة كلية الحقوق...» (ص 64). أو في «يوميات المدينة» «يا خسارة...» في أيام قرأتنا كان الترمضي يكلمه يتوقف عديم بلاط سائقه أحدا في يده محفظة كبير المصنفين كانوا يقدرون العلم ويحترمون أهله! (ص 92) فهل يعني ذلك أن «العابلي» ظل مسكونا برؤى العكرية والحضارية عند بناء الشخصية؟

دنت أننا نلغي صلة ما بين «الحنين البدائي» وقصة «الجدور» مثلا ويوضح المؤلف نفسه المسألة في حوار له بجريدة الشروق (بتاريخ 13 / 08 / 92 ص 13) يقول: «حاولت البحث في ظاهرة الإنسان ما قبل التعتقد أية ما قبل التراكمات التفريعية أي الحفر في التاريخ عن بقايا الإنسان» فمن أي إنسان يتحدث المؤلف؟ وأي تراكمات تفريعية هذه التي يعينها. أعتقد أن اللحظة التي يروم المؤلف الكشف عنها هي لحظة ترصد الأصالة إذ يقول في الحوار نفسه: «إننا في حاجة إلى تأميس وتأسيس انطلاقا من المنهج الذي هو آلية الفكر» كما يقول في فاتحة «الحنين البدائي»: نحن في حاجة إلى تيار الوعي الجديد (ما قبل التعتقد) وما قبل الغرائبية حتى نصل إلى ذواتنا وحركيتنا باخصاب حاضرننا واستنصار مستقبلنا (1).

«محمد العابلي» يبنى شخصيات قصصه بناء نمطيا موجها يصرف بها ومن خلالها الشأن القصصي لذلك فهي تجيء راوية للواقع كما يعيشه ويتخيله وتظل في

فالكاتب يلقي بك منذ البداية أعني من العنوان في إشكالية القصد مبنى ومعنى: «فشهادة الغائب» تفيد أن المتن الروائي مسند لهذه الشهادة وسيروى على مسامعنا على شكل الحكايات القديمة (ألف ليلة وليلة/ كليلة ودمنة) ومن حيث المعنى هو قص أو شهادة لغائب بقدر المثقف الذي يغيب في الفعل والقرار ولكنه يحضر بوعيه كشاهد إداة أو اثبات على واقعنا الشاقص. فلنن بدت غرابية العنوان كذلك فهل تفضع العناوين الداخلية شهادة الغائب وتفتي سره؟

إن العناوين الداخلية على بساطتها عميقة ومثيرة، هي بسيطة من حيث أنها مستهلكة ومتداولة وهي عميقة من ناحية مباشرة للراهن مثل (الجدور) ومثيرة لكونها موشومة بالجانب الساخر مثل «ربطة العنق» إن قراءة ترتيبها يمكن أن يفيدنا في كشف القناع عن العنوان الجامع فقصص المجموعة بالجدور وللجدور دلالات وإيهامات مطروحة. إلى يوميات المدينة إذن فللجدور علاقة ما بالبداءة والأرض والهم التي تهضر عليها وتدرج الكاتب في علاقته بالمدينة وصراعه معها إلى «ربطة العنق» التي قد تخنقه فيموت وقد أثقت مشيته أو هو يشرف على الجنون فيصاحب بالهذيان في القصة الأخيرة.

فهل يكون الأمر كذلك من جهة القيم الموروثة عن السلف هي الشهادة على راهن المدينة، الذي أصيب بالهذيان جراء ربطة العنق التي خنقته؟

قد يكون الأمر كذلك من جهة التدرج في سلم القصد ومن جهة تضامن قضايا القصص وتضافر مراجعها!!

ب- الشخصيات ونظام الفواعل :

تجيء الشخصيات هادئة تماما شاء لها الكاتب أن تكون أو كما هي حال الشاهد في المحكمة فتجده يروي الأحداث بعيدا عن التوتر والانفعال فالشخصيات الرئيسية خاصة (الجد الأستاذ، سي عمار...) تظل علينا لتروي ملابسات الواقع سواء في مقاربة الجد لمعاصيه وحاصره هذا الماضي الذي ينزل بكله على

ويدعونا إلى ضرورة الوعي بال لحظة في تفصيلاتها يقول في «الحين البدائي»: «نحن في حاجة إلى كتابة من الدرجة الثالثة: كتابة مبسطة تطلع إلى معرفة جماهيرية تبعد عن هاجس المصطلح وعطش الأيديولوجيا». لذلك أراد الكاتب أن تكون لغتنا قريبة من القارئ وألا تنحصر على النخبة وأن تصل جميع الناس فالكاتب معي أساسا يتبلغ معنى والكشف عن معنى والأتان بمعنى

ونجد هذا التوظيف للهجة العامية يعمل في اتجاهين: اتجاه قصد من خلاله إخراج المعنى على حقيقته وثان قصد به السخرية: «أصبحت تعرف الفرنسية الآن ما معنى «الزوليف»؟... الزوليف هو الزيتون يا جحش...»

أول ما زلت لم تتعلم شيئا لو كنت ذكيا لفهمت المعنى حتى بالعربية (الجفال) هو الحصان، سمّوه كذلك بالفرنسية لأنه (يجفل - جفال) ص 25 وكانني بالكاتب في مستوى آخر من الكتابة أراد أن يعطينا على تركيب شخصية «المان» مجتمعهم فهو مزيج ثقافته العربية الإسلامية وثقافة الإستعمار الفرنسي وهو بذلك يكشف عن الصراع بين الثقافتين: «لقد أحلت «لأوبوتوار» كان يمكن أن يقول «المخير» أو في حديثه عن (البلاي) الذي ظل صامدا يسخر من البيئنا والفريكاسي). فالمن القصصي عند «الجابالي» جاء بلغة محكية مما يدفع بالآثر إلى أسلوب الحكواتي منه إلى الحكبة الروائية.

الزمن:

شأنه شأن الشخصيات بل ومتما مع بنية القصة في «شهادة الغائب» فالقاص في أغلبه داخل زمن ماضوي فحتى لحظة الانفلات من أسر المؤود هذا إلى الموجود سرعان ما تنحصر وتعود إلى الذاكرة. كان يسألني عن درس التاريخ... (ص 10).

«تحدثت عن جدي ولا أدري هل قلت شيئا عنه» (ص 27).

«أقلت من القسم وكأنه يتجو من عقاب القدر» (ص 31).

«امتدت يده تدير زر المذياع» باحثه في محطاته عن

أحايين عديدة محكومة برؤية خلفية فالراوي عارف بالأحداث موجّه لها «ومن خلال أحاديثه المستمرة عرفت أن الشقراء هي الأوروبية والسمراء هي العربية والسوداء هي السودانية» (ص 14)...

مما يجعل من الشخصية لا تلامس الواقع ملامسة فنية أعني لا تنمحي معه جماليا فالملوف ينقل أو ينقلنا إلى واقع مهزوز مأزوم تنظمه علاقات متوترة إلى حد التعقيد كان يمكن في المقابل أن تمثل الشخصية هذا الواقع، أن تعيش وتحياء داخل الأثر الفني أي هي تطوّر بالملتقى بطريقة تشي إن لم أقل تكشف هذا الراهن غير أننا نفق على عكس ذلك تماما. فالأحداث تتناسل تباعا إذا إستثنينا إلى حد ما «هذان الوعي» حيث إرتقى العمل إلى درجة من سلم هذا الراهن فنيا.

فالشخصيات أغلبها (الجلور نموذجاً) شخصيات ماضوية أي مستحضرة من الماضي وأفضل هنا استخدام مصطلح الشخصية على الفاعل وهو مصطلح بنوي حديث لأن الفاعل يضع الحدث ويفعل فيه وناظر على الإفلات من إسار رايه بعكس الشخصية في فن القصة الكلاسيكي، فالأحداث تفلت بنا إلى الماضي وتبشر ذاكرته إنطلاقاً من رايه مسجى أمام القصة لبايع الذي يرفض الخلاص من جذبه فهو في كياه وسيظل كذلك «كان ماثلاً في أعماقي كالأسطورة المقدسة...» (ص 9).

فالكاتب ينمي شخصياته على طريقتيه ولا يترك لها حرية الحركة داخل المساحة القصصية لذلك يكرر القتي موسوماً بأراه جسده (أنظر هذين الوعي ص 89): «حصنك من طوب» أليست هي عبارة الجذ قالها للحاج موسى في وصف النساء («السمراء يا حاج موسى») حصنها من طوب... (ص 14 الجلور).

سجلات القول:

تنزع اللغة عند «محمد الجابالي» إلى عربية مسورة، موسومة بالعامية واعتقد أن ذلك سبيل مقصود وهادف فالرجل متعلّئ بواقعه ومتشبع بهيمومه اليومية كما الشأن في أبحاثه السابقة فهو يسعى إلى ملامسة الواقع وإلى تعريته فيقذف بنا أو هو يروم وضعنا أمام حقائق الأمور

يسم شخصية الراوي أو المؤلف. فالأمور واضحة لديه تماماً مثلما كانت وإن القصة يسير لديه منطماً وموجهاً فلا توتر ولا اعياء في تقصي ثنايا المتن القصصي وإن بدأ هذا ينشأ مع «هذيان الوحي».

إن الوحي بالزمن في شهادة الغائب يقترن بوحي آخر بالشخص إذ بدون هؤلاء تنعدم مبررات العلاقة بين القصة والقارئ فما يشغل «محمد الجبالي» هو ملاحظة المجتمع وتغيراته أولاً مستعيناً بالأسماء والأحداث والعادات وتناقضها فهو لذلك يعتني بالأحداث والعادات والأعراف والتقاليد مرة وباختصار التاريخ القديم مرة أخرى. ويبقى أن الأحداث والعادات تظهر في الشخص مألوفة لثبات معين يطرأ على كيان يتحاور مع واقع يمثل هذه الثوابت (الجدد- سي عمار) من هنا قلنا إن الزمن خطي يستدق عند نقطة ظاهرة ليستهي عند أخرى تحمل المصالحة مع الواقع أو التلاشي أمامه.

فالوحي يدمى بدمى سيمتظهر في «شهادة الغائب» في تصادم مع الواقع الآخر سواء كان هذا الآخر غرباً أم تنظيم سياسي أو مؤسساتي) ويبدو تنامي الشخصيات أو تحولها شيئاً فشيئاً كذلك مثل شخصية (سي عمار) في ربيعة العنق فاستعادة الماضي عند الجبالي تؤكد الوجود الذاتي أو الكينونة متوقفاً زمناً عند اللحظة الحاضرة ليبصر الماضي ثانية على أن هذا الماضي ليس متماسكاً ضرورة أو موضوعياً بل هو زمن شخصي يعاد تكوينه في ضوء نظرة اللحظة الحاضرة.

وأما حركة الزمن العتية فلا تبدى إلا في الانهيار الجسدي عند الشبوحه القاسية التي تتحول إلى مرفأ سردي تتم من خلاله المراجعة والتصويب. ولعل زمن الرواية يتناسب مع مجتمعاتنا العربية التي تتعرض للتغيرات والثقلات ببطء وهو بالتالي ليس زمناً متوتراً أو حاداً ضرورة على الرغم من كثرة الشكاوى منه.

الحوار/ الوصف/ السرد :

إن الأفعال الدالة على الحركة الداخلية من تأمل وحلم وتذكر أو الأفعال المجردة تضعف مفعول لحظات الفعل الحقيقي المباشر عند وجوده في بعض قصص «شهادة الغائب»، فعوض أن يؤدي الحدث إلى

غير يوثق وقائع يومه ويطرد أضغاث أحلامه» (ص59). تذكر وجه جده الساخر» (ص71).

فحتى الزمن الحاضر وإن وفد في المتن القصصي فقد وفد موشوماً بمسحة التشاؤم بشأن هذا الواقع المعيش لذلك نلاحظ طنينين يحتقان الخطاب خط الماضي وخط الحاضر في مقارنة مقصودة من قبل الكاتب فهو يقدم الحاضر على أنه مأزوم فاسد، عاهر. ويخلص منه ويخلصنا حسب ما يتصور فإنه يهرب إلى الذاكرة بكل محطاتها القريبة والبعيدة

الذاكرة بم هي مخزون يحتمي به من سفالة الراهن. وكأنني بهذا الهروب إلى الذاكرة بعد هروبا اضطورياً إذ يقول الكاتب في حوار جريدة الشروق «إننا عند ما نتذكر فإننا لا نفكر أيضاً عند ما نفكر فإننا لا نتذكر!! ذكرتنا للأسف فكرة سليبة... ذاكرة الاستمعاء الحضاري التي تلغي إمكانية العقل» فهل تكون «شهادة الغائب» تعبيراً فنياً عن تصورات فكرية حضارية إذن؟ أعتقد أن ذلك كذلك فالمرودة في شهادة الغائب أو حضور الماضي بشكل فاعل هو حضور يتم عن وعي لدى المؤلف به ومن هنا يصبح الراوي سليماً في تعامله مع القاتل فهو لا يدفع بالأحداث إلى مجالات توترها بل يجعل الزمن كفيلاً بتصنيفها وصياغتها اللهم أن يكون العمل القصصي هذا نقلاً وتصويراً لهذا الواقع بعيداً عن قراءة المؤلف وتصوره وفي هذه الحال نجادل العمل من حيث جماليته الفنية لذلك أجذني أميل إلى اعتبار حركة النص القصصي في شهادة الغائب تنفع حضوراً خطيراً لفكر «الجبالي» وأرائه محددة إذ يقول في حوار معه في جريدة (الرأي العام) بتاريخ 12 أكتوبر 1993 «الكتابة عندي هي ضرب من محاولة الحضور المؤلم، هي مراوحة بين لذة الفعل وللاشي الغياب هي كذلك نوع من الحروب ضد كماش السلطة المتعددة في رموزها القائمة (سلطة القداية، سلطة التاجر وسلطة السلطة)». لذلك كان الزمن في «شهادة الغائب» زمناً خطياً لا تربكه الفوضى والاهتزازات إذا ما استثنينا دائماً (هذيان الوحي) وحتى نسق القصص كلها يؤكد هذا حيث يؤصل الجد قيمه ومعارفه في شخصية الفتى يكر ويلتحق بالجامعة ويكتهل مع سي عمار... وهذا السير العادي والطبيعي للزمن لعله يعكس بمعنى من المعاني تناسقاً

فترات من زمن الأحداث في تناميها نحو المستقبل أو تراجعها نحو الماضي كما (يشير موريس أبو ناضر / الآداب، عدد 1 سنة 1980) وهي إشارات متفتحة تكون محددة أو غير محددة فتكون ضمنية فلا يشار إليها أو موصوفة أو مقدرة مفترضة (فيصعب ضبط موقعها).

وفي هذا السياق يكبر زمن الخرافة بالنسبة لزمن الحكاية. والاضمار مثل الموجز لا يضبط زمنا معينا وبذلك يكون المدى الزمني عملية القص لأن زمن الحكاية في شهادة الغائب لا يتماشى وزمن الخرافة إذ جاءت الخرافة عينات وشهادات موجزة ومكثفة تقتطف من خط الزمان مثل «ولو تم ذلك منذ زمنك لتغير وجه التاريخ» (ص 48).

«أنه يري حيا للمدينة العتيقة كلفه الكثير من الوقت والجهود» (ص 53).

لأنه تضرع لمرافقته في أيامه الأولى... كما كان قد تعود هو عليهم قبل سنوات... (ص 71).

فالزمن إذن يجري في أعليه ففضاضا غير دقيق فلا يستمع لمعاني تونسية ولعله بذلك يقصد إلى تكثيف الحالة الإنسانية القصص بعيدا عن الشرثرة والزوائد المجانية، فبما يعني «محمد الجابلي» هو التركيز المعرفي في قصصه.

أما الوقف :

حيث زمن الحكاية أكبر من زمن الخرافة وهذا ما يعني في الخطاب مستويات الوصف والتأمل يقول «جينات» : «إن كل حكاية تحتوي سردا محضا للأحداث والأعمال من ناحية وتصويرا للأشياء والشخصيات وهو ما يعرف بالوصف من ناحية أخرى والعلاقة بين السرد والوصف تكمن في أن الوصف أشد ضرورة من السرد لأنه من السهل أن نصف دون أن نحكي أكثر من أن نحكي دون أن نصف فالوصف يمكن أن يكون بلا سرد في حين لا يمكن أن يكون السرد بدون الوصف» (G-Genette - Narration et Description).

وهذا الوصف يقودنا إلى وظائف عدة داخل النسيج السردية منها أنه يبرز بالقصة إلى الأسلوب الجمالي مثال :

«وبحركة رشيق بدأ النادل يزيل الحجاب الذهني الأصفر الذي يلثم رؤوس القوارير فكشفهن» (من

حدث آخر تصبح هذه الأفعال الداخلية بناء «للطبع» أكثر مما هي سرد. فتستحيل القصة عند «الجابلي» إلى تكثيف حالة تأزم نفسي كما يقول رياض عصمت : «إن القصة القصيرة فن الحياة يخلد الحياة ولا يحيا إلا بغليانها وحركتها ولكنه يتحول إلى فن «الموت» ليس في موضوعه وإنما في تكتيكه فتتعدد عناصر الحركة والحياة لتصبح مجرد رصد سكوني ومن جهة لبوس العالم وفساده» (1).

وأشكال حركة السرد تنحصر في أربعة تعكس العلاقة بين زمن الحكاية وزمن الخرافة حسب تعريفات البيوية.

- * الوقف حيث يكون زمن الحكاية < زمن الخرافة.
- * المشهد حيث يكون زمن الحكاية = زمن الخرافة.
- * الموجز حيث يكون زمن الحكاية > زمن الخرافة
- * الاضممار حيث يكون زمن الحكاية 0 / زمن الخرافة.

وأعتقد أن قصص «محمد الجابلي» استجابت لهذه الأساليب حيث يبرز المؤلف أحداثا جديدة تثير في أياما وشهورا أو سنوات من زمن الخرافة في جمل أو صفحات قليلة فوظيفة الموجز هي الربط بين المشاهد كما يقول «جينات» (Genette) : «إن أقصى انتقال من مشهد إلى آخر عادي فهو أمثل نسيج رابط في الحكاية الروائية التي يعرف نسقها بتعاقب الموجز» : «لن أنسى كذلك أن هذا الجد الذي طالما اخترت به في المدرسة قد جعل مني مسخرة أقراني وأساتذتي خاصة في ستي الأولى من التعليم الثانوي» (ص 10). ثم في يوميات المدينة «استغل سيارة تاكسي وظل شاردا ثم انتبه حين توقف أمام المبنى الذي كتب عليه أن يرتاد كل يوم تقريبا منذ ما يزيد عن الشهرين» (ص 31).

فالمشهد وهو الشكل الذي يتساوى فيه زمنا الحكاية والخرافة هو تقيض الموجز ولعل أدق مشهد تتحقق فيه المطابقة التامة بين زمن الحكاية وزمن الخرافة هو الحوار. وقصص شهادة الغائب قليلة الحركات الخارجية لذلك يعم التأزم وحدة الحركة الدرامية في وعي البطل فيكثر الحوار ويتكشف مثال (ص 18 - 19 - 20).

أما الاضممار : (أو الحذف) وهو إشارة قصيرة إلى

النص يتمو مناهضا للسائد فالرمز عند «الجابلي» ينفذ مزيجاً من التقنية المشوشة بالسخرية من عهده الواقع وهذا الرمز ليس بالضرورة بطلاً أسطورياً مثلما الشأن مع «ابن خلدون» بل هو نهل من المعين اليومي والارتقاء به إلى مستوى الرمزية هذه. وأدق مثال نسوقه في هذا السياق الكوكا كولا والبلابي.

الكوكا بما تعنيه من مرجعية حضارية مخصصة مقابل البلابي كذلك وهو بهذه المعادلة يدفع بالأشياء إلى أعمائها ليكشف هشاشة الواقع بما يفقد فقدان الحياة لمعناتها العميق وإلا كيف تسبب الكوكا كولا في هزيمة ماوتسي تونغ وتعبث بشورته الشقاقية ص 49: وفي مقاطع أخرى يعطينا الكاتب إلى رمزية تنهل من اليومي: «الناس في أيامنا انتهز في القفّة ونحن نحمل «المحفظة» القفّة بما هي إبحاء وتلميع في الميخيل الشمسي خاصة بل أن هذه السخرية تنزع إلى مكاشفة القدر» كل إنسان يعيش عبر متناقلة... لأن الله خلق آدم في عمر الغزال لكنه لم يقنع وطلب المزيد فأضاف له عمر النحمار لكنه لم يرض كذلك فزاده عمر الكلب إلا أن آدم طلب الميراث فزاده الله عمر الفرد إرضاه لهمه وجبه للبقاء (ربطة العنق ص 71). وتبلغ السخرية من المقدس أقصاها وأفساها في «هذيان الوعي» (ص 88) «قدرك أيها الشيخ أن نظل تسترق النظر بين جداري القضاء والقدر إلى مضات أنخاذ مصقولة، متطلعا إلى كوة البعث والفناء واللذة... قدرك أن تعيش ملجسا نهمك وأن تموت ويدك على أسفل بطنك».

وتراوح السخرية مكانها شغفنا تاركة عصر راهن الانسان هذا الذي صار بالمجاز شأنا لغويا قابلا للتصريح فإذا هو ينهق في «هذيان الوعي»: «صرف أنت - أنا أنتي، أنت تهني، نحن نهني أحسنت أكتبوا» (ص 91). أو تأخذ السخرية شأنا أعمق لتدين المعرفة المدخولة بالأسطورة مثلما ورد في «هذيان الوعي».

سؤال: ماهو الزلزال؟

جواب: هو ارتجاج الأرض الموضوعة على قرني ثور ينقلها كل مائة عام من قرنه الأيمن إلى قرنه الأيسر. أحسنت أكتبوا.

سؤال: من الذي بنى قصر الجم وفي أي عهد؟

جواب: بنته الكاهنة في عهد «بوزيد الهلالي».

يوميات المدينة ص 45» سيقان جميلة، بطون كقياب الأولياء وفي أسفلها مثلثات جميلة - يضاء وسوداء ومربدة تجرد نظارتها كل شيء. وينهق الحصار في قاع البئر... (هذيان الوعي ص 82).

كما يهدف الوصف إلى وظيفة بيانية ورمزية حسب تعريفات «ج. جينات» إذ هو تعبير عن نظرة شخصية فالوصف محمل رسالة يجليها لاحقا السرد بعد انتهائه الوصف. انظر ص 99 في «هذيان الوعي» حيث تتجلى المراوحة بين الوصف والسرد في حوار حول الزواج: «ضفادع تنق، زغاريد، بارود ولهب، خرفان تنغو دماء تنزف، ذهب يصول، نساء تغتصب، مشاعر تقتل، شيوخ تتصافح... دموع تسيل ويهيم يصرخ». قال ابراهيم غاضبا:

- ألا تخرجون من حصار الجنس... دعونا نطرق مسائل أعمق.

- اللعنة عليك يا (أبرهة)... أقسم أنك على استعداد أن تصلب بين فخذي عاهر كل لحظة».

أو في يوميات المدينة ص 41: «البورجوازية عندنا مختلفة وروضة لأنها لا تملك بعدا مستقبليا وهي محدودة الأفق كتتنخر في جشعتها وتدمر مواردها استقلالها... أما بورجوازية الغرب فهي مستتيرة ترسم أهدافها وتصنع تقاليد جادة تمكنها من الاستمرار».

2- النص الجامع من حيث هو دلالة:

وفدت «شهادة الغائب» محملة بدلالات عدة تتعلق في أغلبها حول محورين رئيسيين في المجموعة القصصية هما الرمزية ثم المكانية إذ توفرت على رموز شتى تعتمل في المكان.

أ-الرمزي:

إن الرمز في القصة والرواية كما هو في الشعر يعد ظاهرة فنية للتعبير والرمز وهو عند محمد الجابلي يعمل في اتجاهات مختلفة:

إذ يستخدمه قناعا وتقية أمام قانون الرقابة لأن هذا

فيها ينشأ وخلالها يتوتر وعلى تخومها يحل وتقصّد بالمدينة أساساً قيمها التي تعدّ محور الصراع. والمدينة عند «محمد الجابلي» تفد بلا اسم فهي كل المدن وترتقي بذلك إلى مدرك عام وكلي والمدينة في ذاتها عند «الجابلي» تحضر بمعنيين أو لنقل بموقعين موقف يتصرّح لوجهها العتيق «إلا أن المدينة العتيقة شدته بألوانها الزاهية وعطورها ويخورها الذي يشير أعماقه فسار متهادياً منتشياً إلى قوله... إنه يرى حباً للمدينة العتيقة كلفة الكثير من الوقت والجهد» (ص 53).

ومن ناحية أخرى تلقى موقفاً سلبياً متحاملاً: «انقلت من المقهى الزجاجي الذي تعود أن يمر عليه (للتبول) فقط لأن مقهى «دينار» الذي يرتاده غالباً ما يكون مرحاضه مغلقاً بحجة الإصلاح الأزلي» (ص 52). أو «مسكين «عمار» كثرت عليه مصاريف المدينة لم يدخر شيئاً... ولا يبدو عليه الارتياح في وضعه...» (ص 68) أو «مدينة أطلال... كلاب تجول... قطط تبول... نهيق حاد... أريز صدى... رائحة البول والدخان والورد» (ص 80).

بالإضافة إلى هذه القزعة للمكان ذاتها موصولة بتناسق الموقف لدى المزلّف فالمكان عند يرتقي إلى مستوى التمشيد الذي كثر من مباشرته لواقع مخصوص فهذه المفاضلة بين المدينة العتيقة والعصرية تنزل ضمن تمثيل الكاتب للحظتي الأصالة والمعاصرة أو بعبارة أوضح المؤرود والموجود/الماضي والحاضر.

فالكتاب مسكون بقيمة الأصالة حد التلبس فحتى التشبهات تنهل من معين القدماء «سيفان جميلة، بطون كقيب الأولياء» (82) «يفتقت الواقع ويهشم ثم يسبك الأحلام فيزداد عواء الذئب... وتندفق الأنهار...» (ص 82) ألا تحيل هذه الرموز على قاموس روماني هو إلى البداوة أقرب، وبما أن «الجابلي» يتكى عليها فهي إذن تسم ذاكرته «فتبدو عيناه حاجطين لا معين كيربوع محروق» (ص 83) «أنا أيضاً عندما أراك أشبقت رائحة الشيخ والعرجار والإكيل» (ص 85) «أريد أن أسبح في فضاء الصحراء الأجرد من الكتل والأجسام والأشباح» (88).

فالمكان في شهادة الغائب افلات موصول من أسر الخصوصية إلى الكلية ومن الحسي إلى التجريد والتمثل

أجسنت أكتبوا». (ص 91).

فالأساليب الرمزية في «شهادة الغائب» تأتي لتعبر الواقع وهي كذلك تعبير فهي يقلت بالشأن القصصي من دائرة البساطة والمباشرة. فهو «المعادل الموضوعي في الفن للواقع العياني وعن طريق الرمز تعطى الدلالة المتميزة للأشياء».

والرموز التي استخدمها الجابلي كثيرة وغالباً ما تصطبغ إشارات لتوضيحها لتوجيه المتلقي نحو ما يريده الباحث وهي لذلك واقعة (أعني الرموز) في مدار المعنى أكثر مما هي واقعة في مدار الرمز: «على من تقرأ كتابك «يا ابن خلدون» لو ابتليت بالعيش بيننا فهل ستكون من أصحاب المدر أو من أصحاب الور؟ هل ستكون قادراً على تحمل عهر شارع الكبير وفجور المدينة» (ص 47).

فالرمز عند «الجابلي» كسر للقدرية باتجاه واقعية الأشياء وتجدد يغلف كل ذلك بتعدد تلك الرموز وبالشعر يبلغ معها الأسلوب درجة التكثيف شعرياً وتعبيراً خاصة في «هذيان الوعي» حيث يترنن البطل القصصي إلى ما يسميه «تودوروف» بالرواية الشرقية Le roman poétique التي تتوفر على شاعرية حيث تلقف على رصم للحركة الداخلية من خلال التأمل والتفكير وكلية الحلم والتذكر وإزدحام الآراء كذلك ترابط الأحداث الذي يقصد به إلى تشكيل ذهن البطل ومثل هذه الأمثلة تمنح بها المجموعة القصصية وهذيان الوعي بصفة أحسن «يسير الركب الجنائزي حاملاً جنازة أحلام محرمة، حاشراً أفكار سخيقة في علب الطباخير المظلمة» (ص 84).

ب- المناخ القصصي: مكوناته وفاقه:

إن معارف المؤلف وتراثه الثقافي انخرط في مناخ قصصي مخصوص ويقوم هذا المناخ على ركائز برغم تعدد الرموز والظواهر ولعل أبرز هذه المكونات التي ينهض عليها هذا العالم القصصي عند الجابلي هي المكان وتماثلاته فالمكان عنده ينشأ ضمن مقابلة المدينة بعبرها فتأتي المدينة مكاناً رئيسياً لتصريف فن القص ويؤثره للحركة على تقدير أنها مجال للصراع.

العبارة. ولئن فاحت راحة الفوضى من خلال القراءة الأولى فهي تبقى فوضى واعية ترصد الواقع وتعكسه لنقصه وقد توسل الكاتب في ذلك بأدوات وأساليب أتينا عليها وإن ظلت هذه التقنيات أولية خاصة في القصص الثلاث الأولى فإنها انعطفت على جمالية لم تلغ الدلالة بل عمقتها مع «هذان الوعي» التي تعتبر منحرجا خطيرا في المسيرة القصصية وربما الروائية «لمحمد الجابلي».

هذه المراجعة لا تلغي المعنى لحساب المعنى بل تعي فقط حدود الدال في حمل المدلول وأفق اللفظ في تسويغ المعنى. فآدوات القص عند محمد الجابلي وإن وفدت كلاسيكية فإنها ظلت تنهل من معين القص الغربي في أغلبها.

وفية لقراءة محصورة لقيم تراثية يدفع المؤلف باتجاه موضعها في تساوق مع لحظة المعيشة بما تنهله من آليات الرواية الغربية دون الانفصال عن مكونات المكتوب العربي في مظهراتها التاريخية.

فالمؤلف يشرع إلى قصة مسكونة بحرق المساءلة: هذه المساءلة تعمل في اتجاهين: هي من ناحية تعمل في اتجاه الذات واعتمالاتها الجوانبية ومن ناحية ثانية اتجاه الموضوع وتشكلاته.

إن الكاتب في «شهادة الغائب» يسعى بمعنى من المعاني إلى أن يمشق أو قل هو ينزع إلى مشرق فن القص لديه. وكأنني به من خلال ذلك مهوس بفعل المأساة: مأساة نص مفارق. وهذا ما سنحيله على نصوص محمد الجابلي الإبداعية قابلا.

اللغني «إني أراك يا (أبا حاتم) كما تراني أراك تحمل عجز الواقع وعصي الوجود» (ص 86) أو «كانت الأفكار تتصارع وكأننا نملك العالم في حدود وعينا المتمردين» (86). «أنا أيضا أراك تتهدم وعيها تحاول الترميم: أتذكر زمن كنا في مدن النار والهب؟

فهذه المقابلات في مستوى المدينة تعكس مقابلة المركز في المخيال العربي الإسلامي أعني بذلك ما ذكرته سالفا (الأصالة المعاصرة) فالعقل العربي ظل وما يزال محكوما بهذه الثنائية حتى أصيب بنوع من الانفصام:

مثال 1 : القبط السود هي «جنون» متكررة شريرة (عن جدتي)؛

مثال 2 : القبط ألسنتها طويلة سريعة تدغدغ اليد وتجيد لعن فئات الجبن... وتحدث الانفجار إن لعنت مناطق أخرى (عن عجوز فرنسية) ص 90

هذه الثنائيات عمقت تعدد هائل وتشابكه حتى بلغ درجة التلغيز والتغميض. «أقبل أبو جليل يودع» «قبر حرب بمكان قفر ورب قفر حرب قبر» (ص 87)

خاتمة وتوليف:

نخلص في آخر قراءتنا لعالم «الجابلي» القصصي ومن خلاله إلى جملة القيم التي انتظمت، إلى فكرة نواة أو مفهوم مركزي: أن المجموعة القصصية تعمل داخل نسق المعنى لا المعنى وتحثني بالدلالة على

الهوامش :

- شهادة الغائب - محمد الجابلي
- البنية والدلالة - عبد الفتاح ابراهيم
- الرواية والأيولوجيا - سعد علوش
- الحنين البدائي - محمد الجابلي
- حوارات للمؤلف في كل من جريدتي الشروق والرأي العام
- مجلة الآداب سنة 1980 عدد 1
- G. Genette = Figure III -

خطاب سيادة الرئيس زين العابدين بن علي، في افتتاح الدورة العاشرة لمؤتمر وزراء الثقافة العرب

(تونس في 26 فيفري 1997)

بسم الله الرحمن الرحيم

أصحاب السمو
أصحاب المعالي والسعادة
أيها السادة والسيدات

يسعدني أن أرحب بكم في ربوع تونس، في هذه الدورة العاشرة لمؤتمر وزراء الثقافة العرب، متمنيا لكم إقامة طيبة بين أهلكم وذويكم.

وإن هذا اللقاء الذي يلتزم لأول مرة بتونس العهد الجديد، فرصة لتدارس قصايانا الثقافية الجوهرية، ومشاكلنا المشتركة في هذا المجال الحيوي بالنسبة إلى مجتمعاتنا، وجودا وإشعاعا ومكانة في العالم، وللاستشراف المستقبل في ضوء «الخطة الشاملة للثقافة العربية»، التي تعمل المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، بالتعاون مع مختلف الأطراف، على تنمية الادراك بأهميتها وتجسيم مضامينها.

وأنتهز هذه المناسبة لأؤد بهذا الحضور المكثف للسادة وزراء الثقافة في الوطن العربي، فهو يعبر عما يحملونه من مشاعر الأخوة الصادقة نحو بلادنا وشعبها، وعن تقديركم لإسهامها في حضارتنا العربية، ولدورها في شرقيم الإخاء والتضامن بين شعوبنا.

إن الجهود التي تبذلها المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، بهدف الارتقاء بالعمل الثقافي العربي المشترك وتطوير آلياته ومضامينه، في ضوء نتائج دورات مؤتمراتكم السابقة وقراراته وتوصياته تستدعي مزيد الدعم والعمل من أجل تحسين طموحاتنا في مستقبل متأنق للثقافة العربية. فنحن مدعوون أكثر من أي وقت مضى، إلى دفع طاقاتنا وحفرها على

الابداع والإضافة للحضارة الانسانية، وإلى التهيؤ الفكري والمعرفي والفني، لمواكبة التحولات العميقة التي يعيشها العالم، وفتح تحدياتها بكل إقتدار.

أيها السادة والسيدات

إن اختياركم لموضوع الثقافة ودورها في التنمية محورا رئيسيا لهذا المؤتمر، يندرج ضمن توجه شعولي عميق في فهم المسألة الثقافية، فالثقافة مشروع جماعي دائم التطور، له مضمون ترموي، غايته توفير أسباب رفاه المجتمعات وتقديمها، وتأكيد ذاتها، وإشاعة قيمها، وضمان حضورها الفاعل والمثري في كل الميادين.

وهو توجه يتوافق مع فلسفة العشرة الدولية للتنمية الثقافية، التي نستحضر معانيها وننحن في أواصر العقد العالمي للتنمية الثقافية الذي قام على مبدأ الترابط بين الثقافة والتنمية.

وإننا نعتز بإختيار تونس من قبل المجموعة الدولية عاصمة ثقافية لسنة 1997، بدعم من المجموعة العربية في مضمة اليونسكو، بما يجسم التقدير الذي نحظى به تجربة بلادنا، وعراقة تراثها وحضارتها ونمير ادعائها وإضافاتها في الحضارة الاساية

وإن تونس العهد الجديد حريصة على الارتقاء بهذا الرصيد، فانه العمل على المشاركة الفاعلة في كل ما يخدم الابداع ويكرس التواصل والحوار بين الثقافات والتفاعل المتضامن بينها.

أيها السادة والسيدات،

إن الثقافة العربية التي نعتز جميعا بالانتماء إليها، من أعرق الثقافات الكونية وأثرها، بتاريخها الراخر بالمعارف، وسجلها الحافل بالعلماء والمبدعين، وبإسهاماتها المتعددة في مختلف المجالات. وقد لعبت ثقافتنا العربية دورا متميزا على مر العصور فأثرت وتأثرت وتفاعلت مع محيطها القريب والبعيد، بما أبرر حوزها القائم على الحوار والتفتح والتسامح والتضامن. ومثلما كانت في الماضي والحاضر مصدر غطاء ومحال تواصل بين الأمم والشعوب، نود لها أن تكون كذلك في المستقبل، ذلك أن حضارتنا قامت على العناية بالثقافة والفكر والعلم، ومن واجبا اليوم أن نرصد لهذا المخزون الهائل إمكانيات مهمة، حفاظا عليه، وسعيا لإثرائه وتحديثه وتطويره.

وإن نظرتنا هذه إلى الثقافة هي التي حدث بنا في تونس، منذ تغيير السابع من نوفمبر 1987، إلى أن نزلها مكانة متقدمة في التحول الشامل الذي شهدته البلاد في كافة المجالات. مبادرنا بتحرير الثقافة من قيود الجمود وأسر الفكر الواحد، وفتحنا فضاءات الحوار في إطار من الحرية والإحترام والتقدير للرأي والإبداع والمبدعين.

وإيماننا بأن مستقبل الثقافة وإزدهارها في هذا العصر، رهين ارتباطها العضوي بالمسيرة التنموية، وتفاعلها مع الدورة الاقتصادية، تمويللا واتحاضا وتسويقا، حرصنا على

أن تتضمن المجلة القانونية الموحدة التي وصنعناها للاستثمار فصلا خاصا بالاستثمار في القطاع الثقافي لتمكين رجال المال والأعمال من اقتحام قطاع الصناعات الثقافية، والاستفادة من الامتيازات الممنوحة للمستثمرين في القطاعات الأخرى

كما نادرا بإصلاحات جذرية متعددة، حققنا من خلالها الارتفاع بالمبدع، وتحسين أوضاعه، وتعزيز مكانته في المجتمع، باعتباره عنصرا أساسيا في عملية التنمية، نجسبنا لايماننا بأنه لا تقدم ولا تطور لأي شعب من الشعوب، إلا إذا كانت رغبته المثقفة وصفوة مبدعيه في طليعة مسيرته.

أيها السادة والسيدات،

إن مؤشرات النظام العالمي الناشئ، والبرادر التي تلوح حول تحديثات القرن القادم في المجالات الاقتصادية والثقافية والاتصالية، تملئ علب توحيد جهودنا وتوطيد كل إمكانياتنا لموجهة هذه التحولات، وتأمين موقعنا وحكمه التكيف مع هذه المرحلة وطوارئها. فمكاسبنا لحصارية ورصيدنا المعرفي وإمكانياتنا وطاقتنا المتنوعة، تتيح لنا مجال التفاعل، لمحمدي مع ثقافات الأخرى، ونسكا من دفع الابداع وتأكيد قدرة ثقافتنا على التآلق والاتصال.

وعليها، إذا ما شئت أن يكون حوارنا مع العالم الذي من حولنا فاعلا قوي البرهان والحجة، أن نشط حوارا وندعوه فيما بيننا، نحن أبناء بيت الواحد واللغة الواحدة والمصير المشترك، وأن يكتم المنقبون العرب دوات الاتصال فيما بينهم، لتعزيز مكانتهم وإثبات قدراتهم. فرسالة رجال الابداع والثقافة نبيلة وجسيمة، وقد حان الوقت لتصطنع النخب ومسؤولياتها التاريخية في هذه المرحلة الدقيقة من التحولات، وتقوم بدورها في تأصيل كيان أممتها، وتنمية طاقتها وإثراء رصيدها الحصري، وتأهيل أقطارها لاستثمار الثقافة في سبيل تحقيق التنمية الشاملة.

أيها السادة والسيدات،

إن الثقافة بذل وعطاء لا تقنع بحدود الزمان والمكان، وهي سد لكل مشاريع النهوض والتطور. وقد ركزت دوركم هذه على موضوع هو من صميم المشاغل الحضارية الراهنة، إذ الغاية هي بناء ثقافة حية تنهل من فترات النور في ماضيها، وتواكب حاضرها، وتستشرف مستقبلها، وتكون عنصرا فاعلا ومؤثرا في التنمية الاجتماعية والاقتصادية، تبدأ بالإنسان وتممر به وإليه تعود مآثرها. وهو ما نهدف إليه من خلال مثل هذا المؤتمر وما نبذله جميعا من جهود مشتركة في هذا المجال.

وفي الختام أرحب بكم مجدداً على أرض تونس، راجيا لأعمالكم النجاح والتوفيق والسلام عليكم ورحمة الله تعالى وبركاته.

قراءة في محتوى عددي شهري فيفري ومارس من مجلة «الحياة الثقافية» (*)

أبو الشفق (**)

حافظت مجلة «الحياة الثقافية» في هذا العدد على شكلها الأنيق واخراجها الجيد اللاتقنين بالحدث التي تعيشه تونس على امتداد هذه السنة وهو اضطلاعها بدور عاصمة ثقافية اقليمية كما جاء بالعدد متوازن المحتوي متنوع المواد حسن التثويب كعادته. في باب الدراسات، قرأنا مناقشتين من المداخلات التي قدمت في ندوة «الاسلام ومواكبة العصر» المعقّدة في تونس في نطاق الاحتفال بالذكرى مرور 13 قرنا على تأسيس الزيتونة الأولى للمباحث المهاجر ابراهيم شوح، بعنوان «إشارات وهوامش حول جامع الزيتونة» والأخرى للشاعر الجزائري صالح الخرمي عواها. «الزيتونة في قلوب ابناء الجزائر». فما الفائدة من نشر هاتين المداخلتين خاصة أن أعمال الندوة ستصدر كاملة في كتاب مستقل؟ ألم يكن من الأفضل تقديم عرض شامل لمحتواها؟

كما قرأنا مقالا بعنوان: «المرأة التونسية بعد قرن من التحديث» للأستاذ فرج بن رمضان انتهى فيه إلى وجود ثلاثة مواقف مختلفة من قضية المرأة في تونس:

- * التحديث في صيغته التوفيقية الاصلاحية مع الانفتاح الحذر على الحداثة وهو اتجاه الخطاب الرسمي.
 - * الارتواء اللامشروط في الحداثة الغربية
 - * تأسيس فكري جديد محوره اعادة صياغة المعادلة التوفيقية الاصلاحية بشروط القرن القادم، وذلك بتحويل المعادلة الاصلاحية من التوفيقية إلى التأليفية وترسيخ النقد المزدوج في اتجاه الذات والآخر على كل المستويات.
- وهذا الموقف الثالث هو الذي يدعو إليه المؤلف.

العدد 82 من
مجلة «الحياة
الثقافية»

- * صدرت هاتان القراءتان دعا في مجلة «الملاحظ» الأسبوعية، وثبتا اعادة نشرهما لما تتوفران عليه من جهد طيب في القراءة المتأنية لجميع النصوص المنشورة ومحاولة تقييمها ومناقشتها وأساليبها ومناهجها ولغتها ونتائجها وبنائها وصورها، واعادة النشر هذه للأشادة بهذا الروح الجاد من الكتابات الصحفية الثقافية
- * شاء صاحب هاتين القراءتين تبديلها بأصنام «أبو الشفق» وقد يكون هذا الامضاء مستعمرا لتجأ إليه الكاتب حتى يكون أكثر حرية وتخفقا من الحسابات والحساسيات، التي سمي انتعاشها حتى لا يضطر الكاتب إلى التكرار والأقنعة عند ابداء آرائهم الحقيقية في كتابات بعضهم البعض

أنا، بكل صراحة، انتظر العصامين ليبدعوا في ميدان الرواية كالمصباحي والحيبيب السالمي.



وفي باب الشعر، نشرت المجلة قصيدة بعنوان «حناء» لمحمد الخالدي وهو من شعراء السبعينات، هذه القصيدة فيها كثير من الصنعة تمتاز بقوة الانفعال والغوص في أعماق الذات انطلاقاً من ومضات خاطفة ولمسات سحرية.

قصيدة ثلاثية لفتحتي مهذب، هي بمنزلة التدرج على كتابة القصائد الحيات. بعض الومضات هنا وهناك، لكن الخيط الرابط بينها منعدم أو غير واضح. إنها محاولة لا محالة إبراهيم النصاروي ضاقت عنه الدنيا بأسرها فلم يجد أحسن من كتابة قصيدة عن «أنا» (بهيمية بالفلاقي)؟ موضوع طريف إلا إذا كانت «إلثان» رمزاً. عندها لا نملك إلا أن نقول «عجب والله». في البيت السادس خطأ نحوي «حات» والصواب «جائيا» لأنه حال لا نعت.

حاتم السقاطي في قصيدته الثنائية (هذه موضبة جديدة أذن) يحتاج إلى تهذيب لغته وتدقيق عبارته. ففي قوله: «سجبت أعماق عروس البحار» المعنى غامض. لأن العروس هو المرأة. أما الرجل فيقال له «معروس» والبحر مذكر. وإذا قصد يعروس البحار، الكائن الخرافي فكيف تكون له أعماق؟ وقوله «أرتل فاكهة اللغة»، لا يستقيم مجازياً لأن العاكمة يابسة واللغة انسيابية.

عبد الوهاب منصوري في «باقة عشق» يطأ على يابسة الشعر بقدم والأخرى غارقة في وحل الشر: ضمني كي أعرف دفه الأحضان فأنا لم أعرف من زمن يا صاحبتني غير الأحران

هذا الكلام لا تخلو من مثله رسالة غرامية واحدة من الرسائل التي يكتبها المراهقون! عبد العزيز الحاجي في «قصيدتان» (الأمر يتعلق فعلاً بظاهرة) يتجول عبر الدلالات الحافلة

اتهمت نفسي بقلة الذكاء، فأطلعت عدة مثقفين على هذا المقترح فلم يفهموا منه شيئاً!! ونشرت المجلة مقالة ممتازة لفرنسا مورو عربيها البشير بن عمر عنوانها «الصورة الأدبية: طرح المسألة وبعض التعريفات».

تجاوز في نظراً نظرية بيرسي Pearce في العلامة الأدبية لكن المؤلف هو أن المعرب قد نقل إلى العربية مراجع المؤلف الأجنبية فلا يستطيع أحد أن يعود إليها الناقد العراقي ماجد السامرائي، درس في مقال بعنوان «الشاعر العربي والحدائث» مفهوم الحدائث من خلال تجارب رواد الشعر الحر الثلاثة: نازك الملائكة ويدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي. هذه الحدائث قد أصبحت اليوم قديمة. وقيمة هذا المقال توثيقية ليس غير. فما الفائدة منه وقد كتبت عن أولئك الشعراء الثلاثة اثنان من الورق؟!

أبو يعرب المرزوقي، يمدد نشر رده الثاني على الدكتور (١٩) محمود اسماعيل جلال «العلامة ابن خلدون». وقد سبق نشره في جريدة «أحبار الأدب» المصرية. وحسناً فعلت المجلة لأن هذا الرد وثيقة علمية مهمة، ونشره في مجلة أوثق من صدوره في جريدة سيارة، ويا حبذا لو يتوسع أبو يعرب في مقالاته حول هذه القضية ويصدرها في كتيب.



وفي باب الحوار أجرى بشير الوسلاطي حواراً مطولاً مع فرج الحوار، حول تجربته في كتابة الرواية. هذه المحاور ثرية ومهمة، لكن سؤالاً خطيراً نسي الوسلاطي القاءه على الكاتب وهو: إلى أي حد يمكن أن يرتقي الأستاذ الجامعي المختص في الأدب إلى درجة الروائي المبدع؟ فالجامعي يمكن أن يكون شاعراً أو قصاصاً أو ناقداً، لكن الروائي إنسان له تجارب واسعة في الحياة مثل كانكا وجويس وفوروني وزولا وحنانة وعبد الرحمان متيف على حين حياة الجامعي مقسمة بين أعداد الدروس والقائنها. أفلا تكون الرواية التي يكتبها نوعاً من الدرس التطبيقي ليس غير؟

قصة «قهوة منتصف الليل» لفوزية علوي قرأتها ثلاثة مرات، من أمام ومن خلف ثم عموديا، فلم أفهم شيئا، فسلمت أمري لله وانتقلت إلى قصة «صباوات» لسامي الطرابلسي فوجدته يتساءل: ما أكون رأيت من مرايا الطمط غير لوثة في الروح؟ ومن ماء السؤال غير تلك الثقوب؟

هذا الكلام يحتاج إلى «عزام ورأسه عريان» كما يقول المثل الشعبي. أجزم بأن فرويد وشومسكي وجاكسون وييرس لو اجتمعوا لتفسير هذه القصة لما فهموا منها ولو «كعبة واحدة». فإلى من يتوجه بها سامي الطرابلسي ولماذا ينشرها؟ وإذا فهمها حسن بن عثمان فليفسرها لنا!

مقال عبد الله إبراهيم حول رواية: «أو برج السعادة» للتونسي عبد القادر لطفي لا يمكن الحكم له أو عليه إلا بعد أن نصل الرواية إلى تونس ونطلع عليها.

نشع محمد البدوي على مواصلة دراسة الأعمال الروائية للحبيب السالمي، لأنها جديرة بالدرس وحاجتها الحقيقي بأن يتبوأ منزلة أكبر في الأدب التونسي المعاصر لأنه يكاد يكون مجهولا عندنا.

أب محي الدين حمدي فإننا نقول له: قبل أن تدرس «الزمن» في نص «قمع افريقيا» لمحمد الباردي زميلك في الكلية عليك أن تقيم الدليل على أن صاحبها روائي. فمحمد الباردي أستاذ جامعي ومحترم مختص في الرواية لكن شتان بين الإبداع والاختصاص العلمي. وعلى كل فنحن نعجز عن تصور الطريقة التي يكتب بها مختص في الرواية رواية. إنها قد لا تختلف عن الطريقة التي يصنع بها النجار كرسيا أو الحداد شبাকা حديديا. ونرجو أن نكون مخطئين.

ونشرت المجلة خطاب سيادة رئيس الجمهورية بمناسبة اليوم الوطني للشقافة وانطلاق سنة تونس عاصمة ثقافية.

كما نشرت عدة متابعات للمناشط الثقافية والعلمية خلال الشهر المنصرم.

للكلمات. الرحلة ممتعة ولا شك. لكن هل هي غاية في حد ذاتها؟ وما هي وظيفة الشعر إذا أصبح سجين الكلمات؟

في قصيدة «الأهوال» لنزار شقرون الخيط الدلالي واضح لكن النص، يسقط أحيانا في الإبتذال بتريد عبارات الحب المتداولة مثل: «أذوب في أهائك»، «خذي»، «ضميني». فالمعادلة بين الأيحاء والإبلاغ صعبة للغاية لكنها شرط من شروط الشعر الجيد.

كمال الهلالي في قصيدته «الذئب» اختار الأسلوب النثري إلا في الخاتمة. فلا تتعجل النشر يا كمال!

نور الدين بالطيب في «قصائد» (تأكدت أن الأمر يتعلق بظاهرة!) يقدم خمس لوحات راقية لكنها لوحات لا قصائد لأن الشعر عماده الصورة والموسيقى وإن خرج عن الوزن فلا يمكن أن يخرج عن الصورة أيضا دون أن يتحول إلى نثر.

محمد محبوب أتحدثنا بملف رائع حول الأهوال الفتية لفنان التونسي إبراهيم الصحاك ليتواصل هذا الجهد فيعرف القارئ بأعمال القرصي ومطعمت ويلخوجة وغيرهم من فنانينا الكبار!!

في باب القصة قرأنا نصا سرديا ممتعا للقصاص التونسي المهاجر أبي بكر العيادي. إنها اقصوصة مستمدة من حياة الترحال والضياغ في فرنسا. نلمس فيها معاناة الذات التونسية في بلاد الغربة. اللغة سلسة معبرة واللهجة صادقة صادرة عن الأعماق.

مصطفى الكيلاني يصور في اقصوصته زمن الرجل الذي كان، سيرة شخصية غريبة تسمى «حسن» هدم قبر أبيه بمحول. إنه المعقود بعينه! فمن أين هذا المعتوه يا ترى؟ لكن الذي حيرني هو علاقة حسن بكارل ماركس!! هل هي علاقة حقيقية أم مجرد رمز؟



التي أصبحت بلادنا فيها محط أنظار العالم بعد اختيارها عاصمة اقليمية ثقافية.

نرجو لهذه المجلة مزيد التحسن لتكون الواجهة الأولى للثقافة التونسية، خاصة خلال هذه السنة

مجلة الملاحظ عدد 211 من 19 إلى 25 / 2 / 1997

صدر العدد الجديد شهر مارس 1997 من مجلة «الحياة الثقافية» في حلة قشبية غدت «والحق يقال» اعترافية وهو ما يشجع على الاحتفاظ بأعداد المجلة وحتى اهدائها وليس محتوى هذا العدد بأقل قيمة من الشكل والخراج. فقد جاء حافلا باناج فكري وفني متنوع شدنا إليه طيلة ساعات وسجلنا بالمناسبة ملاحظات حول بعض المحاولات القيمة قد نعود إليها في أعمال علمية أخرى وأوسع

افتتاحية العدد. هذه المرة بإمضاء الدكتور عبد الدافي الهرماسي وزير الثقافة بعنوان «تونس عاصمة ثقافية». حدد فيها ابعاد اختيار تونس عاصمة ثقافية لسنة 1997 وعرض الخطوط الكبرى لبرامج النشاطات والمشروعات الثقافية التي ستبذلها الوزارة أو تشرف على تنفيذها -وقد بدأ ذلك بعد على نطاق واسع- خلال السنة الجارية في إطار هذا الاختيار. وقد ألقى السيد الوزير في اراش الفوائد الثابتة التي ستجنيها تونس من هذه التجربة لعل أهمها إرساء مشروع ثقافي شامل ومتطور ومزيد تعاض حركة الابداع وتجسييم المردودية الثقافية ماديا ومعنويا وتنشيط الحركة السياحية



الثاني بعنوان «انتفاضة الودانة عام 1915» لمنصور بوليفة وهو يقدم صور مشرقة من صور نضال الشعب التونسي في الجنوب ضد حكم البايات والسلط الاستعمارية. هذا البحث جيد من حيث المنهج والتوثيق والمحتوى. يليه مقال «نفراوة: القبيلة والمنظمة» لمحمد ضيف الله. وهو عبارة عن مقاربة اتية ثقافية سوسيولوجية تاريخية لقبيلة من أهم القبائل التي اسهمت في تكوين النسيج الاجتماعي للشعب التونسي على امتداد قرون. البحث مفيد لكننا لا نرى فائدة في توقف الكاتب طويلا عند نسب هذه القبيلة اعتمادا على مصادر عربية قديمة، لأن الأمر يتعلق بخرافات لا بحقائق. والثابت علميا اليوم أن شمال افريقيا أهل بالسكان منذ اقدم عهود ما قبل التاريخ وإن الاستقرار تحقق

ونشرت المجلة ملفا طريفا وثريا حول مظاهر عمرانية واثنية واقتصادية اجتماعية في تونس لم تضع له عنوانا جامعاً ذا طابع معرفي بل سمته «ملف على هامش المركز» (هكذا بالالف واللام). وقد ظننا أن هذه البحوث قدمت في نطاق ندوة نظمها أحد المراكز العلمية فبحثنا في الهوامش والفهرس عن اسم هذا المركز فلم نعث له على اثر. فما معنى هذا العنوان إذن؟ لكن هذا لا يقلل من قيمة محتوي المقالات وهي: «بحارة الساحل التونسي بين التهميش وفاعليات التأكيد» لعادل بالكحلة. وكنا نفضل لو ارتكز هذا البحث على نتائج عمل ميداني لا على مجرد وثائق مدونة خاصة أن الموضوع يتعلق ببحارة الساحل التونسي والاتصال المباشر بالمؤسسات والبحارة انفسهم سهل جدا. والمقال

الغريب منحوت من «مير اطل» و«مير» هو اسم المحطة الفضائية الروسية المعروفة وقد سمي به أحد شخوص الرواية الذي قد يكون البطل. يغلب على أحداث الفصلين الهرج والمرج وعلى الحوار الهذيان في جو خمري خارج حانة ثم داخلها وتخلل الهذيان اشارات إلى بعض القضايا الفلسفية والعلمية كحرية الفعل والقول ومصير الانسان في المستقبل... ننظر بقية الفصول لاصدار حكم ما في شأن هذا العمل الذي يبدو جادا.

الفقرة الثالثة مقال لمقداد مسلم بعنوان «فن الممثل بين ارتو وغروتوفسكي» وهو بحث أكاديمي مبسط يتجه إلى طلبية المسرح وعموم القراء. إنه مفيد من جهة تقريب التقنية المسرحية من الجمهور المثقف ثقافة عامة. والحق أننا في حاجة، اليوم، إلى إعادة تنشيط قطاع المسرح الذي ازدهر في الستينات والسبعينات ثم دب في مفاصله الركود منذ بداية الثمانينات. ومقال كهذا يسهم في تثقيف القارئ التونسي مسرحيا حتى يعود إلى الاقبال بكثافة على هذا الفن الضروري لنهضة أي شعب فلتكثر من مثل هذه البحوث!

في باب الحوار طالعنا مقابلة رفيعة المستوى اجراها القصاص حسن بن عثمان مع الروائي المصري صنع الله ابراهيم وهو من جيل الستينات. في اجوبة هذا الروائي مظهران متقابلان: الاول معرفي يبعث على الاعجاب بحكم ثقافة الرجل العتية وخبرته الواسعة في الكتابة والثاني ايديولوجي وهو تشبه بالخط الماركسي الذي ثبت للعالم بأسره شعوبا وسياسيين فشله وقصوره عن ايصال الشعوب إلى ما تصبو إليه من تقدم ورفاهية وحسن حال. الشيخ صنع الله - فيما يبدو - تجاوزه الزمن ومع ذلك مازال مصرا على أفكاره القديمة التي كانت ثورية في عصره. لكن التاريخ لم يقف في الستينات. والكاتب الكاتب من وعى حركته وسائر نسق زحفه والا تجاوزه الركب! انه درس لكل

في النهاية للجنس المتوسطي الذي انتشر بعد نهاية العهد الجليدي الرابع على ضفاف البحر الأبيض المتوسط.

مقال نورالدين بن بلقاسم «الموريسكيون في قرمبالية من خلال وثائق بعض الرحالة الغربيين» يسهم في توضيح المرحلة الأولى من نشوء هذه المدينة لكنه اقتصر على مصدر واحد وهو كتاب الطبيب الفرنسي يسونال وكان من الضروري مقابله بمصادر أخرى قبل التحليل والاستنتاج.

قرانا، بعد ذلك، بمتعة كبيرة، مقال «اشكالية نشأة مدينة المنستير العربية» وذلك لقراء المعلومات الواردة فيه ودقتها وعمق التحليل والرؤية الشاملة للأبعاد الحضارية والسياسية. وهو يسهم بذلك، في كتابة علمية لتاريخ مدينة من أهم المدن التونسية ان لهذا الملف فائدة عظمى وهي ابراز التراث الحضاري لمدينة تونس وجهاتها. والاكثار من مثل هذه البحوث التي قلت -مع الأسف الشديد- منذ وفاة العلامة حسن حسني عبد الوهاب وتقدم الاستاذ محمد حسين فتر في نفس من شأنه أن يلفت انتباه الأجيال الصاعدة إلى عظمة أرض تونس وشعبها عبر التاريخ ويقبر إلى الأبد فكرة «اللاشيء» التي يروجها المتمشرون والمتمغربون على حد سواء لغايات في نفس يعقوب.

واتحفتنا المجلة بملف رائق حول المسرح اعده عبد الحليم السعودي. وقد اشتمل على ترجمة فصلين من مسرحية «حنبل على الأبواب» لكريستيان ديتريش قراءة قرابه نقلها عن الألمانية صالح الخوجة. هذا العمل يهمن من قريب لأن أحداث المسرحية تدور في تونس وتتعلق بمرحلة من أهم مراحل تاريخ بلادنا.

الفقرة الثانية من الملف فصلان من «مسرحية هزلية» (؟) لمحسن بن ضياف بعنوان «اطلمير». قرانا الفصلين فوجدناهما من رواية لا من مسرحية، وذلك لمراوحة الكاتب بين السرد والحوار. العنوان

المبدعين! فشكرا لك على هذا العمل الصحفي
القيم يا حسن!

في باب الشعر الطيق شهري ودمم رغم قلة
النصوص: والعبرة بالجودة لا بالكمية ان لم نرتح
إلى القصيدة الاولى «قصيدة في الهدى» لعلافة
القنوني. ولم نفهم السر في تصدير الباب بها. هذا
النص المطول يغلب عليه الثرية الفجة. فهل من
الشعر قوله:

وعندما تحركين ذلك العنق
إلى اليمين مرة ثم إلى اليسار
وتخرجين لسناك الادق
أراك كالشيطان
أحسن بالخطر.

والجمال لا يتسع لذكر أمثلة أخرى كثيرة. ثم
انظر هذا الخطأ التهجوي: «يا كم لكم الوان»
فالعربي يقول «ما اكثر الوانكم»
على كل... اسرعة المجلة حنونة في نشر ما
تشاء!

قصيد منه... وعنه... وله. لمحمد الهادي
الجزيري فيها سيطرة على اللغة وجهد ملحوظ في
تجويد الصورة.

الشاعر الموهوب سوف عبيد اتحفنا بقصيدة
عنوانها «شهرزاد»

الشاعر القديم المقل عبد الرزاق نزار صاحب
ديوان «عاشقة في زمن التحولات» اختار الاسلوب
الايجابى التوليدي في قصيدة بعنوان «الحب قصيدة
الموت» حيث يصور باستخدام المعاني الحافة
للكلمات داتا عاشقة في جو حنازري يهيم عليه
شبح الموت. ثمة ايغال في الشعرية في اطار رؤية
فلسفية عميقة.

حافظ محفوظ في قصيدته «تابوت العهد» يبدو
متمكنا من اللغة، حريصا على مقاومة الثرية. وقد
اثر هذا الجهد بعض المقاطع الراقية مثل:
ومن شرقي إليك

اراك في شوق
... فاعر يدي صبر العذارى

فلقد غدت انثى
تراودني على ورقى

لكن هذا النجاح لم يحالف الشاعر في كافة
ردهات القصيدة والسبب في ذلك امعانه في البحث
عن الصورة دون تحقيق رابط دلالي واضح بين
اجزائها.

في باب القصصة نشرت المجلة قصة لعمر
السعيدى عنوانها «مدن بلا دفء - مدن بلا طعم»
فيها حنين شديد إلى حياة القرى الهادئة وتقرز من
حياة المدن والاشياء الاصطناعية الجديدة. انها قصة
نابعة من واقع الصبغة الوسطى التي تحس بالاختناق
بين الطبقة الارب والطبقة العليا. لم تعجبنا فيها
بعض العجائب المنافية للذوق السليم مثل:
«شترقي الحافلة» «كما الضراط... تنقلت من
أوابها»... «للم نورد الشاهد كاملا!». محمد
الحسابي في قصة «ام الشلايت» وهي اسم شجرة
باحدى قرى الشمال الغربي يتبرك بها الجهلة،
يرواح بين الواقع والوهم، بين الحقيقة والخيال.
الموضوع تقليدي طرقة يومس ادرس في
الخمسينات. والاجدى ان يتفرغ قصاصونا إلى
معالجة قضايا الحاضر والمستقبل وقضايا توس
الناهضة المتطلعة إلى اللحاق بالغرب المتقدم في
ظرف وجيز.

محمد عيسى المؤذب يصور في قصة بعنوان «
اية امرأة اكون؟» مأساة طالبة ريفية يتيمة الابوين
تطرد من المبيت الجامعي بسبب جريمة لم ترتكبها
وهي ممارسة البغاء. القصة مؤثرة لكنها ضعيفة فنيا
لأن الاحداث فيها تتوج بنهاية مفاجئة لافتة.

ولعل احسن ما يقرأ في هذا الباب قصة «قهوة
وردان» للقصاص الطيب محمود بلعيد، وهو يروي
فيها حكاية رجل في العقد الخامس من عمره مل
هيمنة زوجته على المطبخ والمؤونة وحن إلى عهد

بجراحاته السياسية والاجتماعية والنفسية. هذا ليس جديدا أيضا. اقرأ يا مجدي روايات عبد الرحمان منيف وقصص يحي الطاهر عبد الله وغيرهما. فالدرعوي كاتب وأعد لكنه مبتدئ والطريق مازالت امامه طويلة. لتبتعد عن العناوين الرنانة ومنهج الاسقاط! احمد الجوة في «رواية المحاكمة بين بواد التجريب ومظاهر التعجيب» انطلق من التفريق بين ثلاثة مفاهيم: العجيب والغريب والفانتاستيك ثم سعى إلى اسقاطها على رواية «المحاكمة» لحننا مينة. فكانت النتائج عادية جدا: فالاسترجاع والاستباق يتوفران في اكثر اعمال نجيب محفوظ ويوسف ادريس وعبيد الرحمان منيف وكذلك العدول عن قضية الاصل إلى قضايا فرعية. فهل يخلو منه عمل روائي واحد؟ مثلهما المروحة بين الحوار والمقتضب والردود السريعة إلى المقاطع المطولة.

ان المنهج الساجع هو المستنيط من العمل الملقون والغير بالتأنيح ليس غير!

المنهج الاسقاطي نفسه طبعه محمد نجيب العمامي في دراسة لرواية «المعجزة» لمحمود طرشونة قال بارط، قال جينيات... وانت يا نجيب؟ اليس لديك عقل تفكر به مثلهما؟ فلم لا تنظر إلى تلك الرواية بمنظارك الخاص؟ وحين نلتقي مع بارط وغيره افكاره ما تشير إليها في الهامش! بارك الله في رشيدة الشارني التي اقبلت على قراءة رواية «البل الغريب» بشقاتها وذوقها وحتى احاسيسها الخاصة دون بهرج اصطلاحى أو لغة متعللة متكلفة.

ونشرت المجلة، في النهاية، خطاب سيادة رئيس الجمهورية بمناسبة اختتام مناقشة مجلس النواب لميزانية الدولة لسنة 1997 نرجو لمجلة «الحياة الثقافية» مزيد التالى والنجاح في خدمة الثقافة الوطنية. وإلى العدد القادم!.

شبابه حين كان يقتني بنفسه لوازم الأكل فدخل في صراع مع زوجته. وذات مرة تسافر الزوجة إلى منزل والديها فيمارس الزوج حريته داخل البيت بمتعة كبيرة، لكن ذلك لم يطل لأن الزوجة سرعان ما تعود إلى البيت لتواصل هيمنتها فيه. في هذه القصة نقد للحياة العصرية التي قلبت الموازين والمقاييس رأسا على عقب وافقدت الانسان عادات كثيرة لطيفة لا تعوض.

في باب الترجمة نقل أبو يعرب المرزوقي عن الالمانية نصا بعنوان «هلدرن والمثالية الالمانية» لارنست كسراسر وثلاث قصص للمكاتب البولوني سلافومير مروجيك نقلها إلى العربية عدنان مياوك.

وفي باب الدراسات نشرت المجلة مقالا لعيد المجيد يوسف بعنوان «برق الليل للبشير خريف». دراسة في علامية البطل انتهى فيه إلى أن شخصية برق الليل تقابل بقية الشخصيات بكونها عملية، متصصرة، ذات كرامة، صاعدة في السلم الاجتماعي. وهي استنتاجات عادية معروفة كان بإمكانه أن يصل إليها دون اعتماد الجهاز الاصطلاحي والمنهجي الذي اعتمده في نطاق ما سماه «علامي البطل» فالعبرة بالنتائج لا بالمنهج!.

مجدي بن عيسى في بحثه «العرايا المتناظرة، المصائر ودلالاتها في رواية «شبابك منتصف الليل» للشاب ابراهيم الدرعوي يخلص إلى أن التنوع احد أهم مميزات هذه الرواية. وهل توجد رواية لا تتسم بالتنوع؟ ان مجرد طول النص الروائي كاف لتتنوع الشخصيات والامكنة والقضايا فيه. كما ينتهي إلى أن المؤلف يتصر في روايته للوجود العربي

قراءة في «قبر يليق بي..»*

رضا الأبيض

1- العنوان:

يشرق العنوان ليوجه القراءة. العنوان بنية نصية دالة تستوقفنا لفحصها ونبحث عن مجموع علاقاتها بالمتن. لا تخطئ العين الثابتة المعتمدة في العنوان

يليق (نقل)

قبر (اسم)

الموت. والسكون. إلخ الوعي. الجمال. إلخ

ولا يتم إدراك هذا التقابل الضدي إذا استدعينا مقابلا للقبر مثل: قصر... التزل... إن تركيب العنوان يشعنا بالمأساة والسخرية.

كرس المأساة «القبر». وكرس السخرية فعل «يليق بي»

تلك مأساة الأنا عجزت طوال حياتها عن إدراك مستغافها. وعن التمتع بما يليق بها فأرادت - يوم تموت - قبرا يليق بها. وذاك أدنى الحلم.

2- المتن:

وحدة قصيدة «طراد الكيسي» يحققها ضمير المتكلم أنا. ضمير يهيمن على كل القصيدة، (أريد... لي..

أغلقه... يراني... إلخ) ليجتمع في آخره في دال: الشاعر

واليس مصادفة أن تبدأ القصيدة بالفعل: أريد. فهو بؤرة القصيدة. يتكرر 11 مرة مثبتا: أريد 9 مرات وأخرى منفيا: لا أريد 2 مرتين

قول الشاعر: أريد يعني أنه يحلم. لأن ما نريده ليس واقعيا كذا بل شروعا ساحة المستقبل.

الشاعر يحلم، وما دام الحلم مملكته التي يقيم فيها وجوده نراه يشكّلها كما شاء.

وعلى مسار القصيدة تفتش ثنائية البناء والتهديم مساحة النص:

البناء ← أريد: قبرا يليق بي.. قبرا ليس أبيض...

التهديم ← لا أريد: أن يزعجني الزمن... والفعل منفيا ومثبا وجهان لعملة واحدة يؤسان

لصورة حلمية - نسبة للحلم - تجيء على غير العادة والمألوف. صورة لغير لا ككل القبور.

1 صورة القبر:

رسم الشاعر قبره على مدار القصيدة. وكان الاستهلال هو نهاية متقدمة بترتيب سردي

- إن صح التعبير -

فقوله «يليق بي» هي صفة جامعة تختزل كل الصفات

كثر هم الأعراب والكلاب والأغراب .. يفسدون عنه
سعيه وحلمه الجميل .. بخراثهم ويولهم وضيجهم ..
إلخ بدنهم وقذارتهم ..
يساعد الشاعر في بناء قبره وإنجاز حلمه
خسرو الجاف - وهو كما جاء في الهامش - «مهندس
معماري وشاعر وفنان وروائي كردي»
قال الشاعر: «سأل خسرو الجاف:
هل يمكن بناء قبر على هيئة كتاب مفتوح
أو مثل كتيب رملي عائم في الصحراء
أو قصر غاطس تحت الماء!»
يسأله فيطلب مساعدته. وهو العارف بكيفيات البناء
والتشديد.

هذا السؤال لا تقابله إجابة في النص. بقدر ما يقابله
نص آخر تمثل في رسمين تشكيليين رافقا النص
المكتوب. سماهما الشاعر تخطيطا فانسجم الاسم
«تخطيط» مع الغاية «بناء»
ولا ينفذ الشاعر إلى المرسل إليه إلا في آخر
النص: «الاصحاب
«وبراني حين يكاء الأصحاب»
وبمثلته ناثق غافل، إذ الفعل مني للمجهول .
«يقال هذا وضئ الشاعر»
والشاعر قبل ذلك يوجه الرسالة إلى ذاته. فهو
الذات والمرسل والمرسل إليه في آن. هو محصور
القصيدة و «بطلها». يسيطر على أحداثها وأصواتها في
رحلة قاسية لتحقيق مشهد آخر.
وبقدر ما أوغل الشاعر في رسم شكل القبر الخارجي
«قبرا ليس متوازي الأضلاع وليس مخروطيا على
الطرز السلجوقي

هل يمكن بناء قبر كالكاتدرائيات... إلخ»
أوغل في تأنيشه فلم يتركه هيكلا فارغا أو شكلا
خاويا ..

(3) جمالية القائل، ودلالاته:
القبر أو الوطن علامة دالة مشحونة بالمعنى. وهو
كنفءاء يبقى علامة فارغة تحتاج إلى ملء.
قال «أريد مؤثلا بأرغبة الخبز

التي سينعت بها الشاعر هذا القبر.
وفي السطر (34) يفسض النص ذاته. ويكشف
الشاعر عن الوجه الحقيقي، الوجه الآخر لحلمه
ولقبره .. إنه يريد وطنًا. فينحرف بنا عن القراءة
«البريئة» إلى مجال من التوسع الدلالي والثراء التأويلي.
القبر رمز للوطن. صورة أخرى له لا يعرف كتبها
إلا الشاعر والذين اكتووا بعشق الوطن ولظى الغربة ..
وفي السطر الأخير (44) يقف إسم الإشارة للدلالة
على مقصد الشاعر. شاعر يريد وطنًا يليق به. «يقال:
هذا وطن الشاعر»
فتخلق الصورة - وقد انعكست على مرآة ذاتها -
صورة أخرى.

يستثمر الشاعر في بناء قبره - وطنه جماليات
الهندسية المعمارية، فيستفيد من الأشكال والرسوم
والألوان والزوايا .. إلخ استفادة لا تسقط به في جفاء
لغة العلم (الهندسة علم له قواعد ومصطلحات) أو
مباشرتها ووضوحها اللذين كثيرا ما يقتلان روح الشعر
والشعرية في النصوص.
ويحافظ الشاعر على هويته ويؤكد موقفه «التحور»
العذلة، الوطنية .. دون أن يسقط في فخاخ المدح أو
المباشرة أو الدعاية ..

إن «طراد الكبيسي» بقدر ما ينحرف عن النص
الأيديولوجي ينحرف إلى النص الشعري المقاوم. فلا
تعلي قصيدته المرجع على حساب النص بقدر ما تقاوم
بطريقتها الخاصة وآلياتها الداخلية.

(2) بناء النص:

يبني الشاعر قصيدته على محورين:

(أ) محور الرغبة:

أنا الشاعر ترغب في بناء وطن - قبر على هيئة غير
مسيبوقة - على هيئة ككتاب مفتوح أو مثل رحم
الأمهات... إلخ. وهي ترغب في بناء هذا الوطن -
القبر لها وحدها لا يسكنها فيه الأغراب ..

(ب) محور الصراع:

تجد ذات الشاعر في سعيها لإنجاز حلمها معارضين

4) نهاية القصيدة ولا نهائية الحلم:

وتنتهي القصيدة بحلم معذب محروم من الإنبناء حتى أن القبر لم يكتب بأن يكون «قبراً صغيراً.. قبرا قطة بل أصبح «قبر...» فقط بعضه (حرف الزاء..) وسقوط الحرف من الاسم يدك على إكتفاء الشاعر بالحد الأدنى، ببعض الحلم، إكتفاء ليس قصدياً أو مرغوباً فيه بل هو نتيجة لمضيقات الواقع وشدة وطأة الحاضر. الحاضر المقتال.

رغم ذلك يبقى المكان في نص طراد الكبيسي فضاء لا نهائياً وامتداداً خلافاً تعانق من خلاله الذات شمول الحياة. لا يقف المكان عند حدود الإدراك الحسي. بل ينحرف من مقربة هندسية إلى مقولة روحية وذهنية وفنية.. تستوعب التناقضات، والجزئيات وتشكلها تشكيلاً جديداً متجاوزاً.

وتعمد الذات إلى إشراك الآخرين وأمكتهم (على انفراد السلجوبي، فسر الأشوري والفراعوني إلخ) ثم نهملهم ويطأ مهملتهم. فهي أمكنة قائمة مضللة عقيمة لا تحقق فيها الذات رغبتها وحلمها. تدبها في شكلها (مثل قضيب من الصيبر الشوكي، مثل جحر اليربوع..) وتدبها في جوهرها (النجاسة..)

وعلى هذا النحو تتوالى صور التدمير والنهميش لتأكيد الانتقام من الأمكنة والرغبة في مكان، مكان يتنعم بالحب والعدالة والتحرر.. إلخ نختار له ما شئنا من الأسماء (قبر، وطن..) المهم فيه هو جوهره وجوهره أن يلقى بالشاعر.

خاتمة:

لم أتدبر النص من خارجه بقدر ما سعيت في هذا التحليل أن أتدبره من الداخل. من خلال بنيه ونظام الحركة فيه. ومن خلال صوره المفردة والمركبة فانكشفت لنا بعض مخالفه وسمحت لنا بشيء من التأويل. تأويل إبنى على فجوات (ليست نقيصة) في النص لاعلى ما يمكن أن نتلقاه من الخارج من المرجع. ويبقى النص أثري ممّا ذكرنا بكثير..

وسلم وثر لا يقربه اليو
وسقف يشبه درب التبانة

أربعة عناصر لكل عنصر حقله الدلالي الشاسع
فيستحضر مرادفاته وأشباهه.

أ- أرضفة غيز - الشيع، العدالة، الأرض..
(الجوع، الفقر، العقلية الاستهلاكية)

ب- سلم - صعود، نضال، مقاومة (هبوط،
خنوع، عبودية..)

ج- بثر ماء - حياة، خصب.. (عطش، موت،
جفاف..)

د- سقف - غطاء، حماية.. (تشرد، ضياع..)

والعناصر إذا تصافرت حققت طموحاً معادلاً
موضوعياً لموقف ايدولوجي وانتفاء «بدني».

لم يوث الشاعر فضاه بالعناصر الثابتة فقط بل
كذلك بالحركة والأحداث قال: «أريده قبرا: أتمدّد،
أتمشى، أقف، أجلس القرفصاء لا يسألني أحد عما
أفعله وأفعل ما أشاء

قبرا أغلقه، أفتحه، أرى منه حال الدنيا.

ويراني حين يشاء الأصحاب».

دلّت الأفعال على رغبة جامحة في الإنعتاق
والحرية. حرية الجسد والروح في أن يفعل ما بدا
لهما.. في أن يقاوما النفي والتصلب وأن يمارسا لذة
الإنعتاق..

تعدّدت الأفعال وتنوّعت منتظمة في صيغة واحدة هي
المضارع الذي دلّ على الإستمرارية. الإستمرارية في
الزمن وجوداً وحركة.

وعاضدت ما الموصولية (ما: اسم موصول مشترك)
هذا التوق إلى حرية مطلقة.

أطروحة ظاهرة الاسم في التفكير النحوي للمنصف عاشور

لطفي حيدوري

سيبويه والمبردة وابن السراج وابن مالك هو العلم الذي ندرس فيه الخصائص الصرفية والإعرابية للغة وعليه فإن مفهوم النحو في هذا العمل المطروح شامل لا يختلف عن أبحاث الأعلام المذكورين. ولكن كل منهج يتصل بالفرضيات والمقدمات المسيرة للعمل.

فكيف حدد الأستاذ عاشور منهجه في الدراسة؟

انطلق الباحث من إقرار شبه وجود جهاز تفسيري يمكن من معالجة الاسمية، ولذلك جمع المسائل المتصلة بالاسم في كتب التراث وصنفها بحسب الأبواب التي تنتهي إليها. فبدأ أن ما كان متفرقا وجزئيا يمكن إرجاعه إلى محور واحد أو مبدأ مشترك فالنحو العربي ليس قواعد جافة ولا يمكن أن يكون ثنات ملاحظات ودعما لهذا الموقف فإن الدراسات الحديثة لم تكن سندا أصليا أو إطارا للعمل بوجهه.

وقد انتظم العمل ضمن مسلك ثنائي بالوصف تصنيفا وتعريفا قائلًا بيل بحثا عمّا وراء الظاهرة. وكان الانطلاق من افتراضين:

1 - إن الاسم هو الأول لا يؤخذ عن سابق ولا يتقدم عليه في التصور إلا الجذر وذلك لكونه الأول والأبسط في التعبير عن الحدث والذات.

2 - من ناحية إعرابية، نجد المتكامل يتسلط بالمحلّ ليرز التصور.

نوقشت بكلية الآداب بمسوبة يوم 25 فيفري 1997 أطروحة دكتوراه الدولة لصاحبها المنصف عاشور أستاذ اللغة بالكلية. أشرف على إنجازها طيلة 14 سنة الأستاذ عبد القادر المهيري. وناقشها كل من الأساتذة الطيب الكوش ومحمد الصالح بن عمر وصالح الدين الشريف. وترأس الجلسة الأستاذ عبد السلام المسدي.

قدّم المترشح بحثه، وموضوعه ظاهرة الاسم ومجاليه في التفكير النحوي، إذ سينصب الاهتمام على الاسم من حيث هو مقولة تتصل بالاشتقاق والعمل الإعرابي ومن حيث اندجاجة في النظام النحوي. ولهذا الشغل أسباب تبرّره:

- فإذا نظرنا إلى جميع المقترحات قديما وحديثا العربية منها والغربية فإنها لم تختلف في إدراج الاسم والفعل ضمن الاسم وذلك لكونية هذا القسم من الكلام.

- إن النظر في مقولة الاسم يسمح باستعادة أهم مبادئ النحو العربي ومنطقاته والقواعد المتحكممة في مختلف المظاهر ومعانيها الصيغية والمقولة والوظيفية والدلالية في حين أن الفعل لا يمكن من شمولية الرؤية. ثم إننا لا نجد دراسة اسمية محضة في الأبحاث النحوية.

- تطمح هذه الدراسة ضمن التفكير النحوي إلى تقديم تصور شامل يضم أهم قضايا النحو العربي. فالنحو عند

في شبه الحروف فهي تدخل في بناء مع غيرها. فالباء يكمل العمل الإعرابي.

- تقوم الأسماء الصفات على بنية دلالية كالمسند والمسند إليه والموضوع والعامل. فالاسم يختزل النواة الإنسانية. وهذا نموذج من التلازم والتوازي بين الصرف والنحو.

- يوجد تواز بين المعاني الصيغية والمعاني الوظيفية. فاسم الفاعل واسم المفعول يوازيهما الفاعل والمفعول. والمصدر يوازيه المفعول المطلق. وأسماء الزمان والمكان يوازيها الظروف.

فلا فرق بين مجال الصرف والإعراب مع أولوية الإعراب. ذلك أن كلية الاسم تقتزن بكلية الإنسان المتكلم وهو العامل الحقيقي في الكلام.

- ينجز النظام اللغوي من خلال الاسم والنحو المسير للاسم.

وغسل الأستاذ عاشور إلى أن التفكير النحوي فيه من التجريد والتناسق ما يثبت على قراءته من زوايا متعددة لعلمها بكتف من أضرارهم تعرف.

الأستاذ الصخر عبد القادر المهيري لاحظ أن الوصف والتوصيف قبل التأويل كانت تدفعه رغبة في الإلصاق العام وذلك ما قد يترتب عنه حشد لكل شيء فلا بد من الاختيار القائم على أساس التمييز والاهتمام الصعب إلى الأمر.

ونحن مدخله معتبرا هذا البحث مثالا لإضافة منهجية وموضوعية للدراسات اللغوية العربية.

* الأستاذ الطيب البكوش رأى أن العنوان موهوم بأن البحث يتدور ضمن اللسانيات العامة. ففي الأكنس التي استقر فيها التمييز بين العلاقات العامة والعلاقات الخاصة بدأت تتوفر دراسات عامة تأليا أو ترجمة فلا بد من التمييز بين اللسانيات العامة واللسانيات الخاصة فيكون عنوان البحث: ظاهرة الاسم في التفكير النحوي العربي.

ولفت انتباه الباحث إلى أن موقفه من أن الدارسين قد أهملوا التراث هو محل نظر. فالتقويم التألفي الذي أثبت في البحث عن القراءات الحديثة للتراث قد لا يجعلنا نسلم بهذا الموقف ثم إن ذلك قد يبدو مناقضا للقول إن كثرة الدراسات حول الموضوع تحفز للبحث (وهو ما ذكره المرشح في تقديمه).

وفي ما يتعلق بالمنهج عاب على المرشح تناول القضايا

والتحقيق طموح البحث توازع العمل على ثلاثة أقسام: القسم الأول: نظام الاسم قبل التعريف:

- تقسيم الكلام
- عدد الأقسام
- حد الاسم
- كيفية تكوين الكلية
- أصناف الأسماء

القسم الثاني: نظام الاسم في العلاقات الإعرابية:

- مفهوم الإعراب ودرجته
- العوامل والمعايير المعتمدة في التصنيف.
- محل الرفع
- محل النصب والجر
- اللزوم والتعدي
- موانع العمل الإعرابي

القسم الثالث: ما يجري مجرى الاسم الواحد

- مفهوم التمام والتقصان
- بعض القضايا الدلالية في اسم العلم.

أما صعوبات البحث فقد حذرها كالاتي:

- إن قضايا الاسم تشمل جميع أبواب النحو وقد تبين في البحث أن الاهتمام بالجزئيات يمكن من الوقوف على خصائص الاسم زكشر من العناية بالكليات. لذلك يصعب التحكم في المادة الغزيرة وتجنب السقوط في الوصف العادي.

- مشكلة تتصل بالتأويل فكل دارس ينطلق من تصوراته لذلك كانت محاولة النظر في الاسمية بالتخلص من الأحكام المسبقة وإسقاط الرأى الحديث.

- كيفية التثبت من أن النتائج المستخلصة من كتب التراث متينة إلى صميم البحث ومختلفة للتفكير المشترك لا التفكير المفرد.

- تفري كثرة المناهج المعالجة للقضايا اللغوية باعتمادها.

وقد مكن العمل من الانتهاء إلى نتائج أهمها:

- إن الاسمية تدعو إليها الحرفية والفعالية. فالاسم يتأرجح بين الاسم الكلي والاسم المشبه بالحرف أو الفعل. وذلك مرتبط بالمتكلم. إنه التواصل والتمازج على خط الكلام فأقسام الكلام قطعة متواصلة.

- تحصيل سمة التمام والتقصان وهما طرفان يتراوح بينهما الاسم فيكتفي بنفسه دون رافع. أما الأسماء الموقلة

- نقلة فكرية منهجية: فالموضوع منزل في فكر تراثي أما الانجاز فهو رصد لمكوناته خارج حدود التفكير الماضي.

- القدرة على تجاوز الحدود الزمنية بالانتقال من سيطرة السابق على اللاحق أو مفاصلة اللاحق على السابق.

- الموضوع متعلق بواحد من جملة أقسام الكلام. ويمكن الباحث من الارتقاء به إلى شبكة الخطاب بأكمله.

- ألغيت المسافة بين الجزء والكلمة فتم اختصار المسافة بين علم الصرف وعلم النحو بواسطة ما وقع استنباطه م أساس لنظام مزدوج جديد هو: النظام الاشتقاقي الإعرابي.

- التحرر من القيود النسقية اللسانية.

واعتبر الأستاذ المسدي هذا العمل بحثا في الانساق أكثر مما هو بحث في التجليات وما لم يوضع العمل داخل هذا الإطار الشمولي من حيث هو جوس في الانساق فقد نظم مزياه.

ومخالفة لما ذكره الأستاذ محمد الصالح بن عمر من افتقاد المدونة اعتبر أن ميزة العمل هي البحث في الانساق انطلاقا من الخطاب النحوي تجاوزا للمدونة من أجل إنجاز ميتاخطاب انطلاقا من ميتاخطاب آخر وهو الخطاب النحوي.

وفي رده على جملة التدخلات أشار الأستاذ منصف عاشور إلى إن مفهوم العمل هو محور البحث وأنه يقتصر بالمتكلم. فهو يتوسط بالألفاظ التي تصبح هي العاملة. أما العمل الحقيقي فهو ضمنا مخزون بالقوة في حيز الذهن وهو ينسب إلى الألفاظا يسلط عليها فتصبح م قبيل العوامل ففي النصوص التراثية يوجد تحول من المتكلم إلى الألفاظ. ثم إن مفهوم العمل حديثا هو مركز التفكير اللساني التوليدي.

أما بالنسبة إلى محورية الاسم في الجهاز النحوي فقد تبين أن مقولة الاسمية باعتبارها مقولة مجردة تفرس نفسها في الدراسات النحوية وفي تسمية الأشياء، فاسم الجنس مطلق يحتوي الحرفية والفعلية. فإذا أدخلنا الاسم تحت النظر نجد بالانتماء للفعل والحرف. فالتواصل موجود في أقسام الكلام ودلالاته ثم إنه لا فصل بين السمات الفعلية والاسمية فكل اسم يقوم على جملة وكل لفظ اسمي يعني نواة اسنادية.

اكتشمت هذه المناقشة بساناد الأستاذ منصف عاشور درجة دكتوراه الدولة بملاحظة مشرف جدا.

مجاوبة وكأنه يخاطبها فذلك ما يشكل صعوبة بالنسبة إلى القارئ.

أما مراجع البحث فإنه قد استعرض في شأنها الدراسات الغربية أكثر من الدراسات العربية. ثم إن الخلفية اللسانية العامة للباحث ثمرية ولكنه لم يستغلها استفلا كافيا كان متوقفا منه فبدت شذرات مقحمة لا متماسكة.

• الأستاذ صلاح الدين الشريف رصد إيجابيات البحث، فمن خلال تناول الاسم أمكن وصف الجهاز النحوي عامة. ثم إن القول باللغة نظاما يمكن من وصف البلاغة أيضا. كما إنه بهذه الدراسة تبين أن الاسم في النحو العربي ليس ذلك اللفظ أو الشيء المسجود إذ إن كثيرا من الأوهام بنيت على قول «سيو» «الاسم رجل و فرس وحائط» فالاسم الإعرابي ليس اسما معجميا.

واعتبر هذا البحث إحياء للنحو العربي بعدما «قتل» مع إبراهيم مصطفى في كتابه «إحياء النحو». أما من ناحية أخرى المعالجة فالاسم تمام الفعل عنده فلا يمكن اعتبار الاسمية محورا يتضمن الفعلية والحرفية إذ أن تنازع الفعل يمكن من وصف الجهاز النحوي.

• الأستاذ محمد الصالح بن عمر عين أربع وجهات منهجية في تناول القضايا النحوية:

1 - المنهج الدفاعي العاطفي.
2 - المنهج التحاملي وهو سبيل المستشرقين ومن تأثر بهم من العرب: إبراهيم مدكور وإبراهيم أنيس.
3 - المنهج الاسقاطي وهو إما سلفي يرجع كل مفهوم لساتي إلى التراث. وإما يخلط بين الكوني والخصوصي في اللغة المدروسة.

4 - المنهج العلمي الصارم غير المصنف وهو ما يروم الأستاذ منصف عاشور إجراؤه. ويقوم على غريلة التراث للفصل بين الكوني الذي أضافه القدامى وبين خصوصية فترات التأليف بتصحيح الأخطاء وسد الثغرات. ثم تسال الأستاذ محمد الصالح بن عمر عن جدوى الاستثناء عن المدونة اللغوية. فكيف يمكن بعد ذلك تقويم آراء النحاة في الاسم دون اعتماد الاستعمال اللغوي؟.

• الأستاذ عبد السلام المسدي أشار إلى ما في البحث من اتجاه نحو تحويل الهاجس النحوي الفيلولوجي إلى مشغل ينضوي ضمن التفكير حول الظاهرة اللغوية أي ضمن التفكير اللساني. وبالتالي فقد حقق عدة نقلات معرفية:

دعوة للكتابة في «الحياة الثقافية»

ترحب مجلة «الحياة الثقافية» بمساهمات المفكرين والباحثين والأدباء والكتاب والمبدعين والمثقفين وأهل الرأي في مختلف القضايا الفكرية والإشكاليات الثقافية حسب القواعد التالية :

- 1 - أن يتراوح حجم الدراسة أو المساهمة بين 2000 إلى 5000 كلمة تقريبا على أن تكون الدراسات موثقة بهذا الترتيب:
- اسم المؤلف، عنوان الكتاب، مكان النشر، سنة النشر، رقم الطبعة ورقم الصفحة.
- 2 - أن تكون الدراسات البحثية والمساهمات الإبداعية خاصة بالمجلة ولم يسبق نشرها أو إرسالها للنشر في منبر آخر
- 3 - معيار إجازة النشر في هذه المجلة :
- المعالجة الموضوعية، النقد المنهجي، الأصالة، الإضافة وعدم تكرار المواضيع التي أشبعت بحثا. مع التأكيد على طرافة النصوص الإبداعية وجديتها.
- 4 - تهتم المجلة بكل المواضيع المتصلة بالثقافة والأدب والفنون والفكر ماضيا، حاضرا ومستقبلا، مع التركيز على الرؤية المستقبلية لقضايانا وقضايا العصر والمستقبل.
- 5 - يفضل أن تكون المساهمات مرقونة أو واضحة عند قراءتها إن كانت مخطوطة، ومرفقة بتعريف مقتضب يضعه الكاتب لنفسه.
- 6 - تتمتع المجلة عن التعامل مع الكتاب الذين يوسلون مساهماتهم إلى مجلة الحياة الثقافية وإلى منابر أخرى في نفس الوقت.
- 7 - ستكافأ كل مساهمة يقع نشرها.
- 8 - كل من يرسل مساهمة إلى المجلة يرققها بعنوانه الكامل بما في ذلك الهاتف أو الفاكس إن أمكن ورقم حسابه البنكي.
- 9 - كل المراسلات توجه إلى العنوان التالي :

مجلة «الحياة الثقافية»

105 شارع الحرية 1002 اللجنة الثقافية الوطنية - تونس العاصمة

الهاتف : 890 646 - 288 154

لكل من يرغب في الاشتراك في «الحياة الثقافية»

أن يرسل حوالة أو صكا بنكيا بمبلغ (20) عشرين دينارا تونسيا
إلى الحساب الجاري بالبريد عدد 627/92 مع ذكر عنوانه كاملا